



A UTOPIA NO ROMANCE *BIOGRAFIA DO LÍNGUA* DE MÁRIO LÚCIO SOUSA

João Paulo Tavares de Oliveira

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Janeiro, 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Prof. Dra. Maria do Rosário Monteiro e coorientação científica da Prof. Dra. Ana Maria Martinho Gale.

DEDICATÓRIA

Às minhas saudosas avós, Joana Ferreira e
Ermelinda Tavares

No princípio era o verbo, e o
verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.

S. João, 1:1.

Se igual a Xerazade for teu engenho,
A mais sublime graça para ti tenho.

Goethe, *Fausto*

AGRADECIMENTOS

Para que esta dissertação fosse realizada, tive a sorte de ter estado na companhia de amáveis parentes e amigos, que me apoiaram incondicionalmente, e o privilégio de ter “encontrado” pessoas novas que colaboraram, de forma direta ou indireta, na elaboração deste trabalho. Por isso, terminada esta etapa académica, gostaria particularmente de agradecer:

À minha orientadora, Prof. Dra. Maria do Rosário Monteiro, que generosamente me facultou uma parte importante da literatura crítica aqui utilizada e que, ao longo da redação do trabalho, sempre me apresentou pertinentes apreciações críticas.

À minha coorientadora, Prof. Dra. Ana Maria Martinho Gale, por ter aceite de pronto o convite para me orientar, pela amabilidade de me ter sugerido uma segunda orientadora e ainda por ter apresentado valiosas opiniões e sugestões.

Aos professores dos seminários que frequentei no primeiro ano do meu curso de mestrado, exímios mestres.

Aos meus queridos pais Estêvão Ramos de Oliveira e Maria Helena Tavares, aos meus estimados irmãos, Leila, João, Adilson, Helga, Paula, Milton e Miriam e a minha cara cunhada Elisabetta Girotto pelo amor e compreensão desmesurados.

Aos meus estimados amigos Leonel Landim, Sandra Querido, Hermenegildo Carvalho, Karina Moreira, Maria do Céu Baptista e Ana Santos; pessoas com quem partilhei ideias, frustrações e pequenas vitórias.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional de Cabo Verde e da Biblioteca da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, que sempre se mostraram solícitos no apoio bibliográfico.

A Utopia no Romance *Biografia do Língua* de Mário Lúcio Sousa

João Paulo Tavares de Oliveira

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o romance *Biografia do Língua* (2015), do escritor cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa (n. 1964). Neste trabalho analisámos a *utopia* apresentada nessa narrativa romanesca, levando em consideração a proposta utópica descrita nessa moderna ficção cabo-verdiana.

O romance sousiano aborda os horrores dos anos finais da escravatura, narrando a história singular do escravo Língua (de nome próprio Esteban Montejo). Paralelamente a esta narrativa, o narrador descreve-nos a formação da comunidade utópica de Falésia. Uma comunidade fundada à volta da narrativa de um condenado à morte.

Nesta obra, não obstante ao facto de M. Lúcio Sousa seguir alguns dispositivos usados nas utopias tradicionais, segue predominantemente as recentes tendências das narrativas ficcionais utópicas, dando especial ênfase à instrução, à liberdade e ao desapego material.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura cabo-verdiana, *Biografia do Língua*, utopia, ficção utópica.

ABSTRACT

This dissertation has as object of study the novel *Biografia do Língua* (2015), by Cape Verdean writer Mário Lúcio Sousa (b. 1964). In this work we will analyse the utopia presented in this Romanesque narrative, taking into consideration the utopian proposal described in this modern Cape Verdean fiction.

The sousiano novel addresses the horrors of the final years of slavery, narrating the singular history of the slave Língua (with his first name Esteban Montejo). Parallel to this narrative, the narrator describes the formation of the utopian community of Falésia. A community founded around the narrative of a man condemned to death.

In this work, despite the fact that M. Lúcio Sousa follows some devices used in traditional utopias, he predominantly follows recent trends in utopian fictional narratives, placing special emphasis on instruction, freedom and material detachment.

KEYWORDS: Cape Verdean literature, *Biografia do Língua*, utopia, Utopian fiction.

LISTA DE SIGLAS

BC – Biografía de un cimarrón

BL – Biografía do Língua

CEI – Casa dos Estudantes do Império

EIF – O estado impenitente da fragilidade

LS – A louca de Serrano

OPM – Outras pasárgadas de mim

PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa

TSNSA – O testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo

ÍNDICE

DEDICATÓRIA	3
AGRADECIMENTOS.....	5
RESUMO	6
ABSTRACT	6
LISTA DE SIGLAS.....	7
INTRODUÇÃO	10
I Capítulo: A LITERATURA CABO-VERDIANA FACE ÀS OUTRAS LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA	14
I.1. Os primeiros registos literários de autores cabo-verdianos	16
I. 2. A prosa ficcional cabo-verdiana	19
I. 3. A poesia cabo-verdiana	23
II Capítulo: A CRIAÇÃO ROMANESCA CABO-VERDIANA PÓS-COLONIAL	27
II. 1. O conceito de pós-colonialismo	27
II. 2. O romance cabo-verdiano	30
II. 2. 1. A prática romanesca no período pós-colonial.....	34
II. 2. 1. 1. <i>O estado impenitente da fragilidade</i> , de G. T. Didial	35
II. 2. 1. 2. <i>O testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo</i> , de Germano Almeida	38
II. 2. 1. 3. <i>A louca de Serrano</i> , de Dina Salústio	41
III Capítulo: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	44
III. 1. O conceito de <i>utopia</i>	44
III. 2. A literatura utópica	47
III. 3. Enquadramento da «literatura utópica» na literatura cabo-verdiana	49
III. 3. 1. O mito como uma proposta utópica	50
III. 3. 2. <i>Outras pasárgadas de mim</i> e <i>A louca de Serrano</i> , duas ficções distópicas cabo- verdianas	59
IV Capítulo: ANÁLISE DO ROMANCE <i>BIOGRAFIA DO LÍNGUA</i>	63
IV. 1. O autor	63
IV. 2. A obra	64
IV. 3. A influência da obra <i>Biografía de un cimarrón</i>	67
IV. 4. O processo narrativo	69
IV. 5. O tema da utopia no romance <i>Biografia do Língua</i>	71
IV. 5. 1. Da formação da “nação” falesiana	81
IV. 5. 2. Da instrução.....	83
IV. 5. 3. Da linguagem.....	86
IV. 5. 4. Do trabalho	88

IV. 5. 5. O papel da mulher	90
IV. 5. 6. Da religiosidade.....	92
IV. 5. 7. Da forma como se governa e das leis.....	94
BIBLIOGRAFIA.....	100

INTRODUÇÃO

Este trabalho de investigação científica do curso de mestrado em Estudos Portugueses, nasceu do desejo de realizarmos um estudo relacionado à literatura cabo-verdiana (país cuja língua oficial é o português). Contribuir assim para um melhor conhecimento e divulgação da literatura dessa pequena nação africana e, quem sabe, estimularmos os jovens investigadores (nacionais e estrangeiros) a enveredarem por este campo investigativo, que se afigura de extrema importância na afirmação da identidade cultural cabo-verdiana. Pois, bem cedo nos textos literários cabo-verdianos, transpareceu uma especial preocupação dos seus autores em retratar, estudar e compreender o apego do cabo-verdiano à natureza agreste em que estava inserido e a forma harmoniosa como conseguiu sintetizar os elementos culturais dos povos europeus e africanos que povoaram as ilhas.

Entre as várias propostas de trabalho que nos iam “entusiasticamente” surgindo, desde o início do mestrado, uma pareceu-nos muito bem adequar-se ao nosso projeto dissertativo, após a realização de um trabalho para um dos seminários frequentados. A ideia, então um pouco abstrata, era procedermos à análise do romance *Biografia do Língua*, de Mário Lúcio de Sousa, numa perspectiva utópica, visto que neste era descrita uma comunidade de perfil utópico.

Escolhido o objeto e a temática do nosso trabalho, o procedimento seguinte foi empreendermos um levantamento bibliográfico preliminar da literatura crítica sobre a

utopia e sobre o género *literatura utópica*, a fim de melhor nos inteirarmos do assunto que pretendíamos desenvolver e também de definirmos com maior rigor e precisão o tema da dissertação, bem como de delinear os capítulos a desenvolver. Seria a nossa primeira incursão investigativa na temática da *utopia*.

Tanto quanto nos foi possível verificar a partir das primeiras pesquisas bibliográficas feitas nos catálogos de bibliotecas públicas e universitárias e nos motores de busca em linha, até à data, há uma quase ausência de trabalhos de investigação científica que abordem a questão da utopia na literatura cabo-verdiana, como temática principal. E se a pesquisa seletivamente se cingir a trabalhos que analisam o tema da utopia no romance *Biografia do Língua*, o resultado encontrado é nulo.

Os poucos trabalhos existentes nos quais se trata a questão da utopia na literatura cabo-verdiana (pequenos artigos publicados em revistas de estudos literários e ensaios publicados em livros coletivos), apenas superficialmente fazem alusão à utopia, mas sem nunca se aterem na fundamentação teórica desse conceito ou de pelo menos precisarem o(s) sentido(s) do termo *utopia* aplicado(s) nesses trabalhos. O artigo «Utopia e dualidade no contato de culturas: o nascimento da literatura cabo-verdiana» (1993), de Benjamin Abdala Júnior, constitui uma exceção ao anteriormente dito. Nesse estudo, o professor e investigador brasileiro faz um breve enquadramento teórico do assunto tratado e analisa, numa abordagem utópica, o conto «O galo cantou na baía» (1936), do escritor Manuel Lopes, publicado pela primeira vez no segundo número da revista *Claridade*.

Entre os outros trabalhos encontrados, assinalamos os seguintes textos, aqui referidos por ordem cronológica: (a) «O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido» (1985), de Manuel Ferreira; (b) «Insularidade, idiossincrasias e imaginação: representações de Cabo Verde no pensamento colonial português» (2008), de Sérgio Neto; (c) «José Lopes and the beginning of Cape Verdean literature» (2003), de Arminda Brito; (d) «A reinvenção da pasárgada: entre o desejo e a repressão» (2014), de Eurídice Monteiro. Nestes textos embora o termo *utopia* surja mencionado, nunca o mesmo é conceptualizado ou sequer é referido um estudo teórico ou crítico no qual se sustenta.

O tema escolhido para o presente trabalho dissertativo é *A utopia no romance Biografia do Língua de Mário Lúcio Sousa*. Neste trabalho pretendemos analisar o tipo de utopia descrito no romance sousiano e enquadrar esta obra no género *literatura utópica*, tentando assinalar os elementos que o aproximam e o afastam das restantes ficções utópicas, tanto as clássicas como as contemporâneas.

E para assim ser, propomos seguir o seguinte roteiro: no primeiro capítulo, intitulado «A literatura cabo-verdiana face às outras literaturas africanas de expressão portuguesa», abordaremos o percurso da literatura cabo-verdiana, tendo sempre como ponto de referência as outras literaturas africanas de expressão portuguesa. Ao longo deste capítulo assinalaremos alguns factos e acontecimentos que conferiram marcas de singularidade à literatura cabo-verdiana e que a fez distinguir-se das demais literaturas produzidas nos outros quatro países africanos de língua oficial portuguesa.

A análise feita compreenderá a criação literária cabo-verdiana desde os primórdios até ao advento da moderna literatura cabo-verdiana (década de 30 do século XX), referindo-se aos principais trabalhos poéticos e ficcionais e destacando sobretudo o papel dos literatos da geração da revista *claridade* (1936-1960), porque foram os escritores que provocaram importantes ruturas com as estéticas literárias portuguesas dos finais do século XIX e conferiram originalidade às letras cabo-verdianas.

No segundo capítulo, intitulado «Aspetos da criação romanesca cabo-verdiana pós-colonial», iniciaremos o capítulo com a conceptualização do termo *pós-colonialismo*. Entre os renomados investigadores mencionados, focaremos a nossa análise nos trabalhos teóricos dos estudiosos Russell Hamilton (1999) e Ana M. Leite (2003), porque os seus trabalhos investigativos analisam o caso específico das literaturas dos países africanos de expressão portuguesa.

De seguida, distinguiremos o romance cabo-verdiano do período colonial do romance do período pós-colonial. A título exemplificativo, examinaremos três romances publicados após a independência de Cabo Verde (1975), aqui consideradas paradigmáticas obras pós-coloniais cabo-verdianas: *O estado impenitente da fragilidade* (1989), de G. T. Didial, *O testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo* (1989), de Germano Almeida e *A louca de Serrano* (1998), de Dina Salústio. Nestas narrativas romanescas abordaremos as novas tendências das narrativas romanescas cabo-verdianas, considerando os aspetos estético-estilísticos, temáticos e ainda as técnicas narratológicas.

No terceiro capítulo, intitulado «Fundamentação Teórica» procederemos ao enquadramento teórico das categorias-chave do nosso presente trabalho: o termo *utopia* e a expressão *literatura utópica*. Entre os vários conceituados críticos e teóricos da utopia, neste trabalho atentaremos nos estudos de Ashcroft (2007), Jameson (2005), Suvin (2010), Ferns (1999), Fitting (2010) Moylan (2000) e Levitas (2013).

A encerrar este capítulo, enquadraremos o género *literatura utópica* na literatura cabo-verdiana. Começaremos o nosso exame, abordando as primeiras criações literárias utópicas na literatura cabo-verdiana: os poemas de José Lopes e Pedro Monteiro, que nos anos 20 e 30 do século XX se reapropriaram do mito da Atlântida e do mito hesperitano para criarem um espaço utópico ligado à Cabo Verde. De seguida abordaremos duas propostas ficcionais distópicas: *Outras pasárgadas de mim*, de Mana Guta e *A louca de Serrano*, de Dina Salústio. Estas narrativas lançam olhares pessimistas sobre as sociedades onde estão inseridas as personagens das suas ficções e tentam valorizar e enaltecer o papel das personagens femininas.

E no quarto e último capítulo da nossa dissertação, intitulado «Análise do romance *Biografia do Língua*», iniciaremos com a apresentação dos dados biobibliográficos de Mário Lúcio Sousa, abordaremos a obra no geral, para depois centrarmos a nossa análise no cerne da nossa dissertação, a utopia. Examinaremos o tipo da sociedade utópica apresentada pelo autor e demonstraremos que, por um lado, o romance *Biografia do Língua* segue algumas tendências da atual literatura utópica e, por outro lado, desvia-se de certas abordagens desse género. Entre os temas tratados na utopia sousiana, esmiuçaremos o processo formativo dessa sociedade utópica, a instrução, a linguagem, o trabalho, a governação e as leis, o papel da mulher e a religiosidade.

Para levarmos a cabo o nosso trabalho de investigação científica de estudo do romance *Biografia do Língua*, o método que seguiremos é o da pesquisa bibliográfica sobre a literatura cabo-verdiana (principalmente sobre o período contemporâneo) e sobre as temáticas *utopia* e *literatura utópica*. Também, apoiar-nos-emos na análise dos assuntos tratados na obra. Utilizaremos o método de análise comparativa para abordarmos as semelhanças e as diferenças que existem entre esta narrativa romanesca e outras obras que abordam a questão da *utopia*.

I Capítulo: A LITERATURA CABO-VERDIANA FACE ÀS OUTRAS LITERATURAS AFRICANAS DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

Os sistemas literários dos países africanos de expressão portuguesa (compreendendo as literaturas de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe) começaram a formar-se a partir da segunda metade do século XIX.¹ Este facto não é acidental e é atestado em diversos estudos levados a cabo por vários investigadores de renome. Um desses estudiosos é Gerald Moser, que refere que:

De um modo geral, o desenvolvimento das actividades culturais, a literatura entre elas, tivera de aguardar a abolição do tráfico de escravos, decretada durante o reinado de D. Pedro V, assim como a abertura das primeiras escolas, tanto as oficiais como as das missões religiosas (estas de importância especial), e a liberdade da imprensa. (1983: 52).

Sobre a implementação da imprensa nas ex-colónias portuguesas em África, importa referir que as medidas tomadas pela Coroa portuguesa ao longo de oitocentos foram sobremaneira relevantes para o desenvolvimento do jornalismo e da literatura nesses territórios. O decreto de D. Maria II, em 1836, permitiu a criação de imprensas nas províncias portuguesas em África (Cabo Verde – 1842; Angola – 1845; Moçambique – 1854; São Tomé e Príncipe - 1857 e Guiné-Bissau – 1880). “Em sociedades de historicidade recente torna-se patente o papel decisivo da imprensa [...] na formação das literaturas” (Carvalho, 2008a: 9). Observando o caso específico de Cabo Verde, o mesmo autor afirma que:

Depois da instituição de uma Escola Principal (Ilha Brava, 1848) e do lançamento da rede escolar secundária e primária o tempo liberal era favorável ao surgimento das instituições de cultura popular e das bibliotecas de vocação pública, num todo que contextualizava o sistema comunicativo de registo escrito e a pedagogia do gosto pela escrita e pela leitura. (*ibidem*).

¹ Com algumas reservas, inserimos neste grupo os textos literários produzidos na Guiné-Bissau e em Moçambique nos finais do século XIX, já que as obras produzidas são pouquíssimas e de baixo valor literário. Sobre esta questão, cf. Leopoldo Amado, *Guineidade & africanidades – estudos, crónicas, ensaios e outros*, Lisboa: Edições Vieira da Silva, 2013, pp. 11-29; Manuel Ferreira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*, Vol. 7, 1ª ed., col. «Biblioteca Breve», Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, p. 85; Fátima Mendonça, *Literatura moçambicana, histórias e as escritas*, Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988, p. 34.

Com as respetivas imprensas como meios de divulgação de informação e de cultura, as letras africanas lusófonas forjaram-se ao mesmo tempo que o jornalismo, e, no caso de algumas das primeiras prosas literárias, com uma retórica próxima da dos textos de carácter jornalístico. Convém lembrarmos que alguns desses primeiros literatos eram também jornalistas (caso dos irmãos João e José Albasini em Moçambique, Eugénio Tavares e Luís Loff de Vasconcelos em Cabo Verde, Pedro Félix Machado em Angola). Da experiência de prosas jornalísticas como artigos, reportagens e crónicas, passaram às narrativas ficcionais (conto, novela e romance).

As cinco literaturas africanas de expressão portuguesa são literaturas com um pouco mais de um século e meio de existência. Apesar disso, vêm-se afirmando paulatinamente no panorama literário africano e, cada vez mais, as suas obras (principalmente as de ficção) são trasladadas para diversas línguas estrangeiras e são objetos de estudo em certas universidades internacionais. E aqui destacamos particularmente as literaturas angolana e moçambicana, pelo vigor e qualidade que as suas produções literárias atualmente apresentam.

Importa salientar o seguinte sobre estas cinco literaturas: são literaturas produzidas em territórios que foram durante vários séculos colónias portuguesas. Só na década de 70 do século XX é que esses antigos territórios ultramarinos se tornaram politicamente autónomos. Os seus escritores usam o português como primeira língua literária e as primeiras manifestações literárias surgidas em meados do século XIX, imitavam, por razões histórico-culturais, as prosas e os poemas lusitanos, mormente do período ultrarromântico.

Por tudo o que foi acima exposto e por outras razões, podemos afirmar que são produções literárias que partilham entre si afinidades históricas e culturais e, sobretudo, partilham o mesmo património linguístico – o português. Entretanto as particularidades socioeconómicas, histórico-culturais e linguísticas determinam que em cada um desses cinco países africanos se produza atualmente uma literatura de traços próprios.

No panorama literário dos PALOP, Cabo Verde pode ser tomado como um caso singular, por razões que adiante esmiuçaremos. Neste capítulo, procederemos a uma breve análise comparativa entre a literatura cabo-verdiana e as dos restantes quatro países africanos de expressão portuguesa.

Falar da produção literária cabo-verdiana face às outras literaturas africanas lusófonas, não significa demonstrar a sua superioridade nem sequer a sua inferioridade em relação aos demais. Tão-pouco queremos inferir que as literaturas de Angola, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe formam um bloco só, em termos estético-estilísticos, identitários ou ideológicos. No fundo, o que pretendemos é assinalar algumas singularidades que enformam a literatura cabo-verdiana. O mesmo exame poderá ser feito a cada uma das outras quatro literaturas, porque apesar das grandes afinidades que há entre si, também individualmente são literaturas autónomas e de valores próprios.

I.1. Os primeiros registos literários² de autores cabo-verdianos

É consensual, situar o início da literatura cabo-verdiana na segunda metade do século XIX. Sem dúvida alguma que foi nessa época que, de forma sistemática e organizada, surgiu um significativo *corpus* constituído sobretudo por poemas e narrativas ficcionais³ que entre si dialogavam e refletiam “um modo de fazer” e uma mentalidade próprios de uma época e de uma sociedade, escritos por autores cabo-verdianos ou por colonos há algum tempo radicados em Cabo Verde (caso de José Evaristo de Almeida). Os textos surgidos na literatura insular oitocentista, frutos de um favorável contexto sociocultural, seguiam de certa forma o mesmo modelo estético-estilístico e o mesmo programa ideológico.

Contrariamente ao estudioso da literatura cabo-verdiana, Arnaldo França, que considerou que “procurar testemunhos da literatura cabo-verdiana anteriores ao início da segunda metade do século XIX é tarefa vã” (França, 1998: 115), pensamos que trabalhos ulteriores de pesquisa arquivística poderão trazer novos dados e informações para preencher esse quase “vazio” literário que ainda marca a história da produção literária insular, no período compreendido entre os finais do século XV e a primeira metade do século XIX. A escassez de informações e de provas, até então, poderão não significar ausência de produção literária ou a falta de textos escritos durante esse longo período, com qualidades para serem rotulados de “literários”.

² Por várias razões, entre elas a própria extensão do capítulo, neste trabalho só analisaremos a dita literatura culta. Mas como é sabido, a literatura oral antecede e, em certas circunstâncias, contribui para o surgimento da literatura escrita ou culta.

³ Esses textos foram quase todos divulgados no *Boletim Oficial* e nos dois almanaques que circulavam no arquipélago: o *Almanach de lembranças luso-brasileiro* e o *Almanach luso-africano*.

Um facto digno de registo é que o arquipélago de Cabo Verde, enquanto matéria de apontamento textual, foi, ao longo dos séculos, objeto de comentários, descrições, análises e até de fascínio poético. “Até aos finais do século XVIII, há umas cinquenta obras, relatos testemunhos, de visitantes, marinheiros, homens de ciência, analistas, jornalistas [...]” (Massa, 2012: 30). A título de exemplo, destacaremos dois casos: No plano estético, no século XVI, Camões, o ilustre poeta lusitano, no canto 5º, nas estâncias VIII e IX da sua grande obra épica *Os Lusíadas*, associa a origem de Cabo Verde ao mito hesperitano. É importante referirmos este detalhe, porque baseando-se em Camões (e também em Platão e noutros autores antigos), o mito da Atlântida tornou-se matéria poética de eleição para os literatos cabo-verdianos nas décadas de 20 e 30 do século anterior, num processo de singularização que antecedeu a modernidade literária cabo-verdiana. (cf. a subsecção 3.1 do III capítulo).

No plano científico, na primeira metade do século XIX, o famoso cientista britânico Charles Darwin (1809-1882), de curta passagem por Cabo Verde, a bordo do navio *HMS Beagle*, em janeiro de 1832, o então jovem naturalista, registou no seu “primeiro caderno de campo” alguns apontamentos sobre a vegetação, a fauna, os aspetos geológicos e ainda escreveu algumas notas sobre os costumes dos habitantes do interior da ilha de Santiago. “É reconhecida a enorme importância que as espécies insulares tiveram para a teoria de Darwin [...]” (Vala, 2009: 5).

Referindo-se aos escritores naturais de Cabo Verde, merecem menções especiais neste subcapítulo dois autores quinhentistas: André Álvares Almada e André Donelha. Estes foram os precursores da literatura cabo-verdiana, não obstante o facto de as suas obras ainda não figurarem no cânone literário cabo-verdiano e de terem sido objetos de escassos estudos de análises literárias.

André Álvares Almada (nascido por volta de 1550) era natural da Ribeira Grande, ilha de Santiago. Das viagens realizadas nos finais do século XVI a algumas regiões da costa ocidental africana, onde terá aprendido rudemente algumas línguas autóctones (Kopke, 1841: I), escreveu, em 1594, a obra *Tratado Breve dos Rios de Guiné do Cabo Verde*. Esta obra é “provavelmente a obra mais antiga escrita em língua europeia por um africano” (Hanras, 1995: 35). Este livro é um valioso tratado geográfico e etnográfico que descreve não somente os aspetos físicos das regiões visitadas na zona ocidental africana, mas também descreve os costumes dos povos ocidentais-africanos. A. Almada dedicou a sua obra aos governadores do Reino (Barbosa, citado em Kopke, 1841: I). Apesar de ter

sido redigido em finais de quinhentos e de, na altura, a sua publicação ter sido recomendada pelo então bispo de Cabo Verde, o livro só viria a ser publicado em Lisboa, no ano de 1733.

Segundo o próprio autor, uma parte do que descreve no seu relato ele sabe “perfeitamente” e das coisas que não sabe ou duvidava procurou informações junto “de algumas pessoas práticas e nas ditas partes versadas” (A. Almada, 1841: 1).

O segundo autor, André Donelha (nascido entre 1550-1560), presume-se que também seja natural da Ribeira Grande, onde terá passado a sua infância e se instruído. Sabe-se que esteve “pelo menos três vezes na Guiné” ao serviço do Capitão António Velho Tinoco, corregedor e provedor da Fazenda Real das ilhas de Cabo Verde (Mota, 1977: 14). Terá realizado as suas viagens “pela mesma época que André Álvares de Almada” (Mota, *op. cit.*: 13). Contudo, as escassas informações biográficas que dele há, levam os pesquisadores a rastrearem os dados biográficos de Donelha na sua própria obra, intitulada, *Descrição da Serra Leoa e dos rios de Guiné do Cabo Verde* (1625). Obra esta que o autor dedicou ao governador e capitão-geral de Cabo Verde, D. Francisco de Vasconcelos da Cunha.

Nesse pequeno volume, ele descreve os aspetos físicos dos lugares visitados, a flora e a fauna. Para além desses detalhes, o autor, do ponto de vista etnográfico, fornece algumas valiosas informações sobre os vários povos da costa ocidental africana (Mota, *op. cit.*: 46).

As duas obras referidas nos parágrafos acima, são hoje categorizadas no género “literatura de viagens ultramarinas”. Ora, durante os Descobrimentos, vários autores europeus produziram obras onde descreviam os lugares e os costumes dos povos “exóticos” que visitavam. Eram textos em forma de relatos, crónicas, descrições e diários. “Uma parte desta produção não tem valor propriamente literário” (Saraiva & Lopes, 1996: 293). Não é do nosso imediato propósito procedermos a qualquer juízo de valor estético.

Nas outras literaturas africanas de expressão portuguesa, à exceção de Cabo Verde, só em Angola temos registo de produção literária de um natural em tempos tão recuados. Segundo as informações oficiais, os primeiros registos literários angolanos remontam ao sec. XVII e são da autoria do capitão António Dias de Macedo (Ervedosa, 2015: 8). No entanto, são escassos os versos deste autor chegados até nós.

I. 2. A prosa ficcional cabo-verdiana

Em 1856, José Evaristo de Almeida (18??-19??), português radicado em Cabo Verde e falecido na Guiné-Bissau, inaugura a ficção em Cabo Verde e na África lusófona, com a publicação, em Lisboa, do romance *O Escravo*.⁴ Esta narrativa romanesca aborda como temática principal a questão da escravatura no arquipélago, já no seu período final. É “um romance ao estilo da época, [...] mas nem por isso deixa de ser um romance libertador, procurando redimir a humilhação escrava e compreender e valorizar o homem africano, em geral” (Ferreira, 2010: 250). Referindo-se ao título da obra, o investigador cabo-verdiano Manuel Veiga faz a seguinte apreciação:

O autor, ao escolher o seu título, quis antes fazer dele a ‘expressão de um nome’ orientado para diversos horizontes e campos semânticos do que a ‘história de um único predicado’ circunscrito na estreiteza de um conceito unidimensional. É assim que ele reflecte a escravatura de amor, em primeiro lugar, mas também a de condição, a de ignorância e ambição. A obra é como que um caleidoscópio em que o brilho das pedras depende, em grande parte, do sol interior do próprio leitor. (2008: 373; aspas do autor).

Onze anos depois, em 1867, Guilherme da Cunha Dantas (1849-1888), publicou, também na Metrópole, uma pequena coletânea de contos intitulada *Contos Singellos*. Este livrinho é formado por dois contos: «Nhô José Pedro ou scenas da ilha Brava» e «Scenas de Mafra». Apesar de também ser um texto influenciado pelo romantismo à semelhança do romance de José Evaristo de Almeida, já na forma de narrar há entre ambos uma grande distância, porque no livro de Dantas a narração é já próxima da escola realista (Ferreira, 2010: 251).

Embora, tanto o texto de Almeida como o de Dantas, usem Cabo Verde como a principal referência espacial, não conseguiram embrenhar-se na realidade social e cultural

⁴A propósito desta obra, ver Manuel Ferreira, «A propósito de duas obras: *O Escravo* e *Contos Singellos*, dois autores: José Evaristo de Almeida e Guilherme Dantas, fundadores da ficção cabo-verdiana» in *Actas do Simpósio Internacional Sobre Cultura e Literatura Cabo-verdianas*, Tomé Varela da Silva (org.), Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Praia, 2010, pp. 247-252; Francisco Salinas Portugal, «O escravo: literatura de fundação», in *Portuguese Literary & cultural studies* 8, Boston: Center for Portuguese Studies and Culture University of Massachusetts Dartmouth, 2003, pp. 41-59.

Este romance, o primeiro de temática cabo-verdiana, poderá, contudo, ter sido antecedido por uma outra obra romanesca intitulada *Dois mistérios* (publicada em folhetins na revista metropolitana *Assembleia literária* entre 1849 e 1850), da autoria da luso-cabo-verdiana Antónia Gertrudes Pusich. (Cf. Nikica Talan, «In memoriam à esquecida Antónia Gertrudes Pusich» in *SRAZ L*, 2005, pp. 145-192).

de Cabo Verde. Colados ao sentimentalismo exacerbado e ao egocentrismo típicos do romantismo (Ferreira, *op. cit.*: 250), só superficialmente conseguiram interpretar os reais anseios e as preocupações que atingiam os insulares dessa época. De todas as formas são obras importantes que assinalam o nascimento de uma literatura em prosa ficcional.

Além dessas duas obras supracitadas, foram ainda publicadas: *Horas tristes, impressões de viagens* (contos, 1898), do luso-cabo-verdiano João Augusto Martins (1855-1915), *Ecos d'aldeia* (contos, 1897), de Luís Loff de Vasconcelos (1861-1923),⁵ *Amores de uma crioula* (romance, 1899) e *Vinte anos depois* (romance, 1911), de António M. Arteaga de Souto Maior (1853-1923) *Bosquejos d'um Passeio ao Interior da Ilha de S. Thiago* (reportagem ficcional, 1878), *Memórias dum pobre rapaz* (romance, 1913) de Guilherme da Cunha Dantas, *A mentira vital* (contos, 1897) e *Contos novos* (1903), do luso-cabo-verdiano Henrique de Vasconcelos (1875-1924).

Hoje é fácil criticar, desmerecer e rotular negativamente os trabalhos apresentados por esses precursores da prosa ficcional cabo-verdiana, contudo lembra-nos Alberto Carvalho que:

Do ponto de vista historiográfico, o primeiro período literário, compondo a sequência de oito décadas (cerca de 1850-1930), constitui, como se sugeriu, o tempo de instituição da escrita como sistema estável, base e condição para o lançamento de uma pedagogia autóctone, e essencial à formação das elites que iriam representar, no plano intelectual e cultural, os valores e ideais da nação emergente. (2008a: 9).

As primeiras prosas ficcionais (e também os primeiros textos poéticos) que inauguraram a moderna literatura cabo-verdiana, foram produzidas pelos escritores pertencentes à geração que ficou conhecida como “a geração claridosa”, ou simplesmente “os claridosos”, devido à denominação da revista onde publicavam os seus textos, a revista *Claridade* (São Vicente, 1936-1960)⁶. São textos que rompem de vez com as

⁵ Sobre as obras de Martins e de Vasconcelos, ver Arnaldo França, «O nascimento e reconhecimento de uma literatura em prosa», in *Cabo Verde, insularidade e literatura*, Manuel Veiga (coord.), Paris: KARTHALA, 1998, pp. 119-120.

⁶ Denominada *Claridade, revista de arte e letras*, o primeiro número desta revista surgiu em março de 1936, na ilha de São Vicente. Durante a sua existência, saíram nove números, sendo o último publicado em dezembro de 1960. Foi a grande manifestação do modernismo literário na literatura cabo-verdiana e, também, nas literaturas africanas de expressão portuguesa. Para além dos poemas e das prosas ligadas à realidade sociocultural insular, também os seus colaboradores se empenharam em estudar e compreender o folclore e a cultura cabo-verdianas. Ao lado das maiores figuras da revista (Baltasar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa), destacaram-se nos ensaios culturais nomes como João Lopes, Félix

formas, as temáticas e a estética precedentes (de influências portuguesas), e que se focam num novo ideário, o de “fincar os pés no chão”. Considerando a prosa ficcional desses escritores, Manuel Ferreira nota que:

[...] os narradores cabo-verdianos a partir de *Claridade* souberam centrar-se no mundo específico insular e procederam a uma denúncia muito viva da sociedade a que pertenciam. [...] todos eles sensíveis aos dramáticos problemas do Arquipélago: a seca, a fome, a emigração. [...] São elas algumas das grandes linhas temáticas da ficção caboverdiana. Mas na certeza de que a partir dessas motivações se desencadearia e, por vezes, de modo seguramente logrado, o tratamento de muitos dados e aspectos da vida social, económica, cultural. (1977a: 63).

Os prosadores (assim como os poetas) da geração da *Claridade* sofreram influências sobretudo dos modernistas da revista coimbrã *Presença* e dos modernistas brasileiros (particularmente os autores nordestinos) e, ainda em doses mais modestas, de dois escritores americanos: Ernest Hemingway e John Steinbeck. Os “claridosos”, inspirados nesses movimentos e escritores, abandonam o tema da saudade e do amor obsessivo e passam a retratar os problemas regionais cabo-verdianos.

Entre as figuras de proa desses novos prosadores, constam nomes como Baltasar Lopes (1907-1989), que publicou o romance *Chiquinho* (1947); Manuel Lopes (1907-2005), que publicou o conto «O galo cantou na Baía» (1936), e os romances *Os flagelados do vento leste* (1959), e *Chuva Braba* (1956); e António Aurélio Gonçalves (1901-1984) que publicou as novelas *Recaída* (1947), e *O enterro de nha Candinha Sena* (1957).

Baltasar Lopes, a grande figura do modernismo cabo-verdiano, e um dos precursores do romance africano (Pereira, 2012: 45), para além de poemas e contos, publicou, em 1947, o romance supracitado *Chiquinho*. Este romance é a primeira grande obra ficcional da moderna literatura cabo-verdiana. Nela, Baltasar Lopes conseguiu atingir um elevado nível de análise social, problematizando a fome e as crises económicas do arquipélago e, no plano linguístico, conseguiu romper “com o purismo e a ortodoxia da gramática portuguesa” (Duarte, 2010: 389).

Nos restantes quatro países, para além de Cabo Verde, só Angola apresentou os seus primeiros textos ficcionais nos finais do mesmo século. Em 1882, Alfredo Troni

Monteiro e Teixeira de Sousa, na poesia Pedro Corsino Azevedo e Gabriel Mariano e na ficção António Aurélio Gonçalves e Virgílio Pires.

publicou uma pequena novela intitulada *Nga Mutúri* (Senhora Viúva), “um importante documento histórico-sociológico” (Ervedosa, 1985: 29). Pedro Félix Monteiro publicou, em folhetins na *Gazeta de Portugal*, em 1880, uma pequena narrativa intitulada *Scenas d’África* e, anos depois, em 1892, a obra *O filho adulterino*.

Contudo, só a partir dos anos 40 do século XX é que poderemos falar da moderna ficção angolana. Na dianteira desses novos prosadores está a grande figura de Castro Soromenho que publicou, entre outras obras, *Homens sem caminho* (romance, 1942), *Calenga* (contos, 1945) e *Terra morta* (romance, 1949). Posteriormente, surgiram outros nomes, tais como Óscar Ribas, autor dos livros *Uanga* (romance, 1951) e *Ecos da minha terra* (1952), Lília da Fonseca, que publicou *Panguila* (romance, 1944) e *Relógio Parado* (romance, 1961).

No pequeno arquipélago de Santo Tomé e Príncipe, a ficção foi inaugurada nos anos 30 do século XX e possuía, durante a época colonial, um *corpus* muito modesto em termos quantitativos e qualitativos (Ferreira, 1977a: 82). Essa ficção de feição colonialista era “praticada quase exclusivamente por escritores metropolitanos radicados em São Tomé e Príncipe” (Mata, 1998: 67). As obras mais emblemáticas desse período foram: *Fortunas de África* (1933), de Manuel Récio e Domingos S. de Freitas, *Novela Africana* (1933), de Julião Quintinha, *Maiá Pòçon – contos africanos* (1937), de Viana de Almeida. Eram escritas de celebração paisagística e de exuberância natural e que no fundo tentam demonstrar o esforço civilizador dos portugueses (Mata, 1993: 87).

A modernidade literária santomense foi inaugurada no ano de 1942 com a publicação do livro poético *Ilha de nome santo*, de Francisco José Tenreiro. No campo da prosa ficcional, os textos de contornos modernos “que fizeram do universo são-tomense matéria literária” (Mata, 1998: 71), surgiram duas décadas depois, com os trabalhos dos prosadores santomenses, na sua grande maioria, a configurarem-se em várias antologias coletivas, quase todas organizadas em Lisboa. Com destaque para o conto «Aconteceu no morro» (1960), de Alves Preto, o romance *Vila Flogá* (1963), de Sum Marky, e o conto «Os sapatos da irmã» (1962), de Francisco José Tenreiro.

Do outro lado de África, em Moçambique, foi lançado em 1925, o livro de contos intitulado *O livro da dor*, de João Albasini. Até aos anos 40 do século XX, houve pouca atividade literária em Moçambique (Hamilton, 1984: 14).

No ano de 1952, foi publicado pela C.E.I. um livro de contos intitulado *Godido e outros contos*, de João Dias. Este livro “antecipava a emergência de uma literatura de Moçambique” (Hamilton, *op. cit.*: 15) e seria uma das obras responsáveis pela inauguração da moderna ficção moçambicana.

Na Guiné a ficção (à semelhança da poesia) foi de uma expressividade pouco significativa até aos anos 40 e 50 do século XX. Coube ao escritor Fausto Duarte, natural de Cabo Verde, o papel de ficcionista precursor da literatura guineense. Publicou, em 1934, a obra *Auá: Novela Negra*. E seguiram-se *O negro sem alma* (1935) e *Rumo ao degredo* (1936). Só no período pós-independência surgiram as obras fundadoras da moderna ficção guineense: *Eterna paixão* (1994), *A última tragédia* (1995) e *Mistida* (1997), romances de Abdulai Sila.

I. 3. A poesia cabo-verdiana

A segunda metade dos oitocentos marca também o arranque da produção poética nas ilhas de Cabo Verde. Vários autores cabo-verdianos vão aproveitar a presença no arquipélago de alguns jornais, revistas e folhas literárias, tais como o *Boletim Oficial*, o *Almanach de lembranças luso-brasileiro* (Lisboa, 1851-1932) e o *Almanach luso-africano* (S. Nicolau, 1894 e 1899) para divulgarem as suas criações poéticas. Mais facilitada a sua publicação nos periódicos do que a ficção, a poesia foi nessa altura, em Cabo Verde e também nos restantes países africanos de língua portuguesa, a escolha predileta dos escritores africanos.

A poética cabo-verdiana foi inaugurada por Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883), uma natural da ilha de São Nicolau. Filha de um ex-governador-geral de Cabo Verde, António Pusich, ela publicou nas revistas e jornais metropolitanos todos os seus textos e também foi na Metrópole que consolidou a sua carreira literária e conseguiu ser uma figura acarinhada no meio literário lisboeta da época. Entre os seus trabalhos, destacamos aqui o poema «Elegia à memória das infelizes victimas assassinadas por Francisco de Mattos Lobo, na noute de 25 de junho de 1841» (1841). “É a mais antiga obra literária impressa de um autor africano” (Ferreira, 1977a: 9), não consideradas as obras supracitadas de Almada e de Donelha.

Ainda que tida por muitos estudiosos como a precursora da poesia cabo-verdiana, a poética de Pusich não está ligada ao universo sociocultural e histórico cabo-verdiano. Tanto quanto sabemos hoje, não existe nenhum trabalho dessa poeta que fale ou trate de uma temática cabo-verdiana. Transcrevemos aqui alguns versos do seu poema «Um cipreste», publicado no ano de 1854, no *Almanach de lembranças luso-brasileiro*:

[...]
Eu só quero em jardim florescente
Um cipreste saudoso plantar;
Em memória da vida presente
Este canto singelo ofertar:

Este segundo poema publicado, em 1856, no mesmo almanaque, dedicada à ilha da Madeira, intitulado «Madeira, saudação lírica»:

[...]
E mais tarde à lusa história

Página de oiro oferecer,
Onde no esplendor da glória
Possam teu nome escrever.

A poesia cabo-verdiana oitocentista e a das duas primeiras décadas do século seguinte era uma poesia ancorada ao romantismo e ao ultrarromantismo portugueses e estava desligada da realidade social, política e cultural das ilhas. Quanto à temática, essa lírica sentimentalista e subjetivista, falava predominantemente do amor, da paixão, da saudade, da infância, da tristeza, da amargura e do amor materno. O soneto é a forma poética de eleição dessa poética. Para além dessa autora, podemos destacar outros ilustres nomes como Guilherme Dantas (1849-1888), Joaquim Augusto Barreto (1854-1878), Humilde Camponesa (18??-1915) – pseudónimo de Gertrudes Ferreira Lima, Africana (18??-1893) – pseudónimo de Maria L. de Senna Barcelos, Eugénio Tavares (1856-1932), José Lopes da Silva (1872-1962), Luís Medina e Vasconcelos (1855-1891), Pedro Monteiro Cardoso (1883-1942) e António Januário Leite (1865-1930).

Assim como na prosa, outrossim o grande salto na poética insular seria dado com o surgimento, em São Vicente, do primeiro número da revista *Claridade*. Libertos das

leis rígidas da métrica e do lirismo confessional, os novos poetas optaram pelo verso livre (mais apropriado à nova expressão) e passaram a abordar temáticas sociais que refletiam a situação social e cultural do cabo-verdiano. O poema «Mamã», de Osvaldo Alcântara (pseudónimo poético de Baltasar Lopes (1907-1989)) é elucidativo dessa forma nova de se fazer poesia:

Mamãzinha,
Eu queria dizer minha oração
Mas não posso;
Minha oração adormece
Nos meus olhos, que choram a tua dôr
De nos queres alimentar
E não poderes.
[...]

(*Claridade*, 1936: 7)

Sintonizados com a realidade insular, Osvaldo Alcântara, Jorge Barbosa (1902-1971), Manuel Lopes (1907-), Pedro Corsino Azevedo (1905-1942), entre mais poetas, passaram a falar da fome, da seca e da falta de chuva, da emigração como uma fuga à pobreza, da evasão, dos flagelos causados pelo vento Leste, etc.

[...]
Em terra
Nestas pobres ilhas nossas
És o homem da enxada
Abrindo levadas à água das ribeiras férteis
Cavando a terra seca
Nas regiões ingratas
Onde às vezes a chuva mal chega,
Onde às vezes a estiagem é uma aflição
E um cenário trágico de fome!

(Jorge Barbosa, «Poema», *Claridade*, 1936: 10)

Nas outras antigas colónias portuguesas em África, as criações poéticas de feição moderna tiveram de esperar pela chegada das décadas de 40 e 50 do século XX para se afluarem.

Em São Tomé e Príncipe, o livro *Ilha de nome santo* (1942), de Francisco José Tenreiro, depois da aparição nos anos 30 da revista cabo-verdiana *Claridade*, “constituirá

o segundo momento forte da assunção da africanidade explícita [...] e da santomensilidade como *leit-motiv* para a elaboração de um discurso literário do africano” (Laranjeira, 2000: 238). Para além do nome de Francisco José Tenreiro, devemos também assinalar outros nomes importantes na moderna poesia são-tomense, tais como Alda Espírito Santo, Maria Manuela Margarido e Tomás Medeiros. “Dimensionada numa matriz nacionalista, a escrita desses então jovens escritores denuncia uma assumida vinculação à ideologia estética do Neo-realismo e configura dois núcleos temáticos: de novo a afirmação cultural [...] e a revindicação do solo pátrio, [...]” (Mata, 1998: 54).

A moderna poética angolana começou a surgir nos anos 40 com os textos publicados no jornal *Cultura* (I). Entretanto, “o impulso virá [...] com o Movimento dos Jovens Intelectuais de Angola, em 1948, que ao lema «Vamos descobrir Angola!» se irão responsabilizar pela reconversão cultural (e política) do seu país” (Moser & Ferreira, 1983: 62). Em termos literários, a configuração da moderna poesia angolana ganhou contornos mais nítidos com a publicação do caderno *Antologia dos novos poetas de Angola* (1950), com as manifestações poéticas da revista *Mensagem* e, após a extinção desta, com a poesia da revista *Cultura* (II). Na revista *Mensagem* publicaram nomes como Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz, António Jacinto, Mário António, Ermelinda Xavier e Alexandre Dáskalos. Sobre estes poetas, refere Manuel Ferreira:

E todos estes fizeram da sua poesia [...] um acto de fé. Por certo que ela é diversificada, enriquecida por um temário que não se cinge unicamente a uma substância revolucionária. Mas toda ela converge para uma globalidade significativamente revolucionária. Amor à terra, às coisas, aos homens, penetrada do mundo animal, vegetal, mítico, mas segmento medular da sua expressão é, de facto, a denúncia, a rebeldia, a consciência revolucionária; em suma, o projecto perseguido, passo a passo, para a Revolução, para a libertação. (1977b: 16).

Em Moçambique, as publicações periódicas *Itinerário*, *Msaho* e *O Brado Africano* delinearam os contornos da moderna poesia moçambicana. Alguns dos nomes mais destacados dessa nova poética foram: Alberto Lacerda, Noémia de Sousa, Augusto dos Santos Abranches, Rui Nogar, Alda Lara, Fonseca Amaral, José Craveirinha, Noémia de Sousa e Rui Knopfli.

Segundo a investigadora Fátima Mendonça:

É no pós guerra [sic], com as ressonâncias das primeiras explosões nacionalistas, que o V Congresso Panafricano [sic] é um claro indício, que determina a emergência de uma nova geração de escritores moçambicanos. Abandonando os modelos estéticos que tanto haviam fascinado Rui de Noronha, irrompe de forma quase agressiva em manifestações poéticas que anunciam o carácter de intervenção que a poesia viria a ter nestes anos. (1988: 21).

Entre os países africanos lusófonos, é na Guiné-Bissau onde a poesia mais tardiamente se afirmou. Até à segunda metade do séc. XX, as “manifestações poéticas [...] pouco ou nada tinham de africano” (Amado, 2013: 16). Cabe referir o papel importantíssimo do jornal *O Bolamense* na dinamização da literatura guineense. “De facto, o jornal guineense de maior impacto cultural e literário até ao momento da independência foi o jornal *O Bolamense* [...]” (J. Leite, 2014: 77). Ainda o mesmo autor sublinha que:

A década de cinquenta, do século XX, marca o início da poesia guineense, em língua portuguesa. Surge uma Literatura, muitas vezes chamada literatura de combate, que passou ao lado da dita cultura ocidental, e que se prolongou até ao final da luta de libertação nacional, na década de setenta. O seu pioneiro foi o poeta Vasco Cabral com o poema *Ricaço*, datado de 1951. Na mesma década também encontramos dois poemas datados de Pascoal D’Artagnan Aurigemma, *Pensamento*, de 1953, e *Encontro fraterno*, de 1955. Mas foi Vasco Cabral, com os seus catorze poemas, escritos nesta década, quem melhor expressou o sonho de uma África livre e o sonho de um novo Humanismo. (*ibidem*).

II Capítulo: A CRIAÇÃO ROMANESCA CABO-VERDIANA PÓS-COLONIAL

II. 1. O conceito de pós-colonialismo

Antes de avançarmos na análise da questão da criação romanesca na literatura cabo-verdiana, é apropriado tecermos alguns comentários sobre o termo *pós-colonialismo*. Este termo de origem anglo-saxónica surgiu a seguir à Segunda Guerra

Mundial e foi, primeiramente, utilizado pelos historiadores para se referirem aos estados pós-coloniais (Ashcroft et al., 1998: 186) na Ásia e África. Nos anos setenta, o vocábulo foi apropriado pela crítica no campo de estudos culturais e no de estudos literários (A. Leite, 2003: 11).

O termo *pós-colonialismo*, de uso corrente nos recentes estudos que abordam as literaturas africanas anglófonas, francófonas e lusófonas, mormente os produzidos nos períodos pós-independências, reveste-se de uma certa complexidade e, a nosso ver, quando referente à literatura cabo-verdiana acentua-se ainda mais esta complexidade, em certos aspetos.

Uma constatação nos salta logo à vista: os autores, os críticos e os próprios leitores cabo-verdianos usam com muita parcimónia o termo *pós-colonialismo* quando fazem alusão às atuais obras produzidas no arquipélago. Contrariamente, por exemplo, ao observado nas suas congéneres angolana e moçambicana, onde verificamos a publicação (principalmente em formato artigo) de vários estudos que se debruçam sobre uma parte expressiva das atuais obras produzidas nessas literaturas. Aliás, é nesses dois espaços literários que encontraremos as obras mais paradigmáticas, no que às produções literárias africanas pós-coloniais de língua portuguesa dizem respeito.

Nos mais consagrados textos literários cabo-verdianos, curiosamente, os discursos de tendências “anticoloniais” ocupam espaços marginais, sendo as exceções mais significativas os poemas produzidos nos “entusiásticos” anos da guerra de libertação nacional e o romance *Os famintos* de Luís Romano. A evolução da literatura insular é apreciada mais numa perspetiva de *continuação* entre o período colonial e o período pós-independência do que propriamente numa fase de *ruptura* que vincadamente separa os dois momentos históricos; sem desconsiderar, é obvio, as posteriores repercussões trazidas pela nova realidade sociopolítica.

Os principais estudos demonstram que, ao contrário das outras literaturas africanas de expressão portuguesa, bem cedo a literatura cabo-verdiana tomou uma feição própria e, desde a aparição dos primeiros literatos até hoje, raríssimos foram os casos de autores que não fossem de origem cabo-verdiana ou que, sendo estrangeiros (quase sempre de origem portuguesa), não tivessem sido afetados pela realidade das ilhas cabo-verdianas. Tanto assim é que Manuel Ferreira defendeu na sua obra *Literaturas africanas de expressão portuguesa* I (1977) a tese da inexistência duma “literatura colonial” em

Cabo Verde e fundamenta ele, dizendo que “o período colonial não implica forçosamente a existência de uma literatura colonial” (1977a: 20).

Não nos mesmos moldes, mas numa linha de pensamento que poderíamos ligar às reflexões de Ferreira, Francisco Tenreiro, poeta e investigador santomense, justificava nestes termos a ausência de poetas crioulos na antologia poética que organizara juntamente com Mário Pinto de Andrade, intitulada *Poesia negra de expressão portuguesa* (1953), “poder-se-á estranhar a ausência de poetas de Cabo Verde: tal sucede por, em nossa opinião, a poesia das ilhas crioulas, com raríssimas exceções, não traduzir o sentimento da negritude” (Tenreiro, 1953: 82). E mais adiante na sua reflexão ele conclui que a poesia cabo-verdiana é “uma poesia de características regionais bem vincadas, fruto da aculturação do Negro no Arquipélago” (*ibidem*). Portanto, auxiliando-nos nesses dois pressupostos teóricos e na constatação feita no período anterior, somos impelidos a formular a seguinte questão: se, de facto, em Cabo Verde não houve aquilo a que poderíamos chamar “literatura colonial”, será coerente empregarmos o termo *pós-colonial* para referirmos a atual situação da literatura cabo-verdiana?

Sendo a palavra *pós-colonialismo* “ambígua, umas vezes perigosa, outras vezes confusa e geralmente limitada” (Mignolo, 1996: 34), convém precisarmos o(s) sentido(s) dado(s) por alguns dos seus principais teorizadores, longe obviamente de aprofundarmos a discussão desta questão neste subcapítulo. Nas áreas de estudos culturais e literários, o conceito *pós-colonialismo* começou a ser usado nos trabalhos teóricos de estudiosos anglo-saxónicos desde os finais da década de 70 do século passado.

Orientalism (1978), de Edward Said, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989), de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, *In My Father's House* (1992), de Kwame A. Appiah, *The Location of Culture* (1994), de Homi K. Bhabha, são alguns dos trabalhos de referência na crítica pós-colonial. Nos estudos literários lusófonos, os primeiros trabalhos críticos surgiram a partir dos anos 90, sendo que só nos inícios do século seguinte apareceriam os trabalhos de maior referências. Russell Hamilton, um dos predecessores nos estudos literários pós-coloniais africanos de expressão portuguesa, em o artigo «A literatura nos PALOP e a teoria pós-colonial» (1999), sublinha a “falta de concordância a respeito da própria definição do termo” (Hamilton, 1999: 14).

No nosso trabalho, usamos como referência principal a definição de Ana Mafalda Leite, atualmente uma das mais conceituadas especialistas dessa matéria, para o caso das literaturas africanas de expressão portuguesa. Diz Leite o seguinte:

O termo *pós-colonialismo* pode entender-se como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial, incluindo, obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar além dos escritores provenientes das ex-colónias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas [...]. (2003: 11).

Nesta análise o termo *pós-colonialismo* não é definido no seu sentido exclusivamente cronológico (designando o período a seguir às independências nacionais), mas devendo englobar textos literários e críticos de autores da ex-metrópole ou de textos produzidos antes das independências nacionais, desde que sejam obras que relevam “sentidos críticos sobre o colonialismo” (A. Leite, 2003: 11).

Retomando a reflexão inserta na questão acima colocada, consideramos que é adequado falarmos do pós-colonialismo na literatura cabo-verdiana, porque algumas das características sublinhadas pelos teóricos das literaturas africanas lusófonas pós-coloniais (o hibridismo linguístico, a reescrita e a remitificação do passado, o recurso ao insólito, ao absurdo, ao fantástico, a manifestação da visão utópica e distópica), também surgem em certos textos de autores cabo-verdianos, nomeadamente em *O Primeiro Livro de Notcha* (1975), de Timóteo Tio Tiofe (heterónimo poético de João Manuel Varela)⁷, em *O Eleito do Sol* (1989),⁸ de Arménio Vieira e no próprio texto objeto da nossa dissertação.

II. 2. O romance cabo-verdiano

Para falarmos especificamente do género *romance* na literatura cabo-verdiana pós-colonial e para conseguirmos assinalar alguns dos aspetos que enformam a sua especificidade, incidiremos o nosso exame nestes três romances: *O estado impenitente da*

⁷ Cf. Russell Hamilton, «A literatura nos PALOP e a teoria pós-colonial», in *Revista Via Atlântica*, – *Publicação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa*, nº 3, São Paulo, 1999, p. 16.

⁸ Cf. Hamilton, *op. cit.*: 20.

fragilidade (1989), da autoria de G. T. Didial, *O testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo* (1989), da autoria de Germano Almeida e *A louca de Serrano* (1998), da autoria de Dina Salústio.

Julgamos nós que este exíguo *corpus* vai de encontro aos nossos intentos, considerando, entre outras coisas, os seguintes aspetos: são obras escritas por autores cabo-verdianos com percursos literários sólidos e de reconhecidas qualidades, as temáticas abordadas inserem-se na atual realidade sociocultural e política de Cabo Verde (ou da diáspora cabo-verdiana) e, por último, mas não menos importante, algumas das técnicas narratológicas utilizadas para a construção dos enredos trouxeram inovações na composição textual, antes desconhecidas ou pouco desenvolvidas na prosa ficcional cabo-verdiana, mormente em narrativas extensas (romances).

O período em que emerge a literatura cabo-verdiana (segunda metade do século XIX), é o período de afirmação do género *romance* no mundo ocidental. “De mera narrativa de entretenimento, sem grandes ambições, o romance volveu-se em estudo da alma humana e das relações sociais [...]” (Silva, 1986: 671). Como foi referido na subsecção I.1. desta dissertação, um dos primeiros textos impressos da literatura cabo-verdiana foi uma narrativa romanesca, composta, curiosamente, por um autor originário de uma região (no caso específico, Portugal) onde o romance já era um género de grande prestígio literário e conquistara o apreço de todas as classes sociais.

De um termo usado na Idade Média para designar originalmente a língua vulgar oriunda do latim, *romance* passou depois a designar determinadas composições escritas em línguas vulgares (italiano, castelhano, português, francês...) e posteriormente passou a ser sobretudo usada para denominar composições literárias narrativas (Silva, *op. cit.*: 672).

As formas precursoras do romance podem ser reconhecidas na historiografia, nas novelas de cavalaria e as sentimentais, durante a época medieval; e no Renascimento nas novelas pastorais. Até ao XVIII, o romance era considerado um género literário menor, cultivado por escritores medíocres e, cujo público preferencial era o feminino (Silva, *op. cit.*: 673 ss.). Mas já nos setecentos começaria a sua evolução que o levaria também a ser cultivado e apreciado fora do contexto cultural europeu, conquistando assim todas as literaturas modernas e integrando novos componentes culturais. E hoje o romance pode ser considerado um género literário universal. O seu grande prestígio pode ser associado à sua extraordinária flexibilidade em se adaptar às diferentes culturas e línguas e,

sobretudo, ao poder expressivo/narrativo que oferece aos seus cultores em transformarem as suas visões e percepções em ficção.

Se levarmos em consideração a produção romanesca cabo-verdiana desde os primeiros literatos oitocentistas até ao advento dos modernos prosadores cabo-verdianos, décadas de 30 e 40 do século XX, constataremos que durante esse período a prática romanesca na literatura insular foi incipiente e de qualidade estética irregular. Uma vez as obras foram impressas em livros e em edições cuidadosas (é o caso de *O escravo e Chiquinho*) e outras vezes foram publicadas parcialmente em jornais (caso dos romances-folhetins *Amores de uma crioula* e *Memórias dum pobre rapaz*, ambos publicados em vários números do jornal *A voz de Cabo Verde*).

Da publicação do romance *Chiquinho* (1947), um dos primeiros romances da moderna literatura africana, até à chegada da independência nacional (1975), contabilizam-se em quase uma dezena as narrativas romanescas publicadas por autores cabo-verdianos. E num breve parágrafo poderemos citá-las quase todas, correndo um pequeno risco de omitir uma ou outra obra: *Chuva braba* (1956) e *Os flagelados do vento leste* (1959) de Manuel Lopes, *Os famintos* (1962) de Luís Romano, *Hora di bai* (1962) e *Voz de Prisão* (1971) de Manuel Ferreira, *Caminho longe* (1974) de Nuno Miranda.

Nesse pequeno grupo de narrativas romanescas publicadas antes da independência nacional, devemos destacar o romance *Voz de prisão*, do luso-cabo-verdiano Manuel Ferreira. Mesmo os recentes romances cabo-verdianos não atingiriam, em alguns pormenores, o nível técnico narratológico usado por Manuel Ferreira no romance *Voz de prisão*.

Luzia G. do Nascimento, que cuidadosamente analisou os aspetos técnicos dessa obra, ajuda-nos a entender melhor esse romance:

O autor trabalhou acuradamente os recursos técnicos e os expressivos com os mais modernos processos da narratologia. O fluxo de consciência predomina no desenrolar da diegese, trazendo por vezes uma voz dialógica que introduz o narratário como um elemento mediador do pensamento da coletividade cabo-verdiana. (1985: 227).

Ainda na sequência da análise das técnicas utilizadas no romance, a mesma estudiosa chama a nossa atenção para o seguinte, “além da analepse [...], Manuel Ferreira

utiliza-se de um recurso pouco usado, de difícil elaboração, que é a prolepse. No livro em destaque, magistral é a prolepse bastante extensa que encerra o romance” (*idem*: 280).

Manuel Ferreira e os outros romancistas das derradeiras décadas do regime colonial foram os grandes impulsionadores do chamado “segundo realismo literário cabo-verdiano”. Num registo discursivo mais documental e orientado para uma crítica social mais frontal, estes novos romancistas foram muito influenciados pelo movimento neorrealista português, do qual Manuel Ferreira foi um dos grandes representantes. Coube a esta personalidade multifacetada a “doutrinação” dos literatos dessa geração.

Esta segunda renovação ficcional foi também marcada por uma baixa produção romanesca. Aliás, a fraca prática romanesca até aos anos 80 do século passado, não fora exclusiva da literatura cabo-verdiana, também nas restantes literaturas africanas de expressão portuguesa o cenário era semelhante. Este facto é-nos demonstrado em estudos de vários autores especialistas em literaturas africanas de expressão portuguesa. Entre outros trabalhos, podemos consultar os seguintes autores (Mata: 2015; A. Leite: 2003; Amado: 2013; Ferreira: 1977; e especialmente Riáusova: 1985).

Analisando concretamente o caso da literatura cabo-verdiana, diríamos que os prosadores ficcionais insulares deram maior primazia aos géneros narrativos curtos (o conto e a crónica). Esta preferência/tendência ainda marcou a produção ficcional do primeiro decénio pós-independência. Ao longo do nosso trabalho de investigação constatamos que, para o caso da literatura cabo-verdiana, há pouquíssimos trabalhos de investigação que tentam analisar a fundo esta questão.

O artigo da investigadora russa Helena Riáusova intitulado «Problema da afinidade tipológica e da identidade nacional (a exemplo dos géneros grandes da narrativa da comunidade zonal das literaturas africanas)», publicado em 1985, traz alguma luz sobre o assunto. Segundo Riáusova, o romance da zona lusófona surge “no vácuo”, pois nessas literaturas não existiam tradições dos “géneros grandes de narrativa”. E assim sendo o género romance nas literaturas africanas de expressão portuguesa, em rompimento com a narrativa tradicional africana, seria muito influenciado pelo romantismo, pelo neorrealismo e pela escola nordestina brasileira (1985: 539). Posição contestada pela estudiosa santomense Inocência Mata, que prefere falar de “sincretismo escritural” e em “intertextualidade entre os dois textos civilizacionais”, o texto oral africano e o texto escrito europeu, presentes nos ficcionistas africanos lusófonos ao invés da “rutura” com a tradição africana sugerida pela estudiosa russa (2015: 82).

Sem podermos falar na existência de uma “verdadeira” tradição romanesca no arquipélago cabo-verdiano antes da independência nacional (quanto muito referir-nos-emos a manifestações de práticas romanescas), como já foi acima observado no nosso presente trabalho, o facto é que o primeiro romance de temática cabo-verdiana surge ainda na segunda metade do século XIX.

Na passagem de oitocentos para novecentos, a literatura cabo-verdiana voltaria a registar mais três ou quatro romances, todos publicados em jornais da época. Essas narrativas romanescas foram produzidas por ficcionistas que também se dedicavam a prosas de pequena ou média extensão. Independentemente da questão de qualidade estética de alguns desses textos, sabemos que todos eles foram importantes para a sedimentação do sistema literário cabo-verdiano. Pois, “desde os primórdios da literatura cabo-verdiana, houve escritores que tiveram a preocupação de se embrenhar na realidade da sua terra, pondo em relevo valores éticos e a idiossincrasia dos seus homens” (Santos, 2008: 325).

A moderna ficção cabo-verdiana foi inaugurada pelos fundadores e colaboradores da revista modernista cabo-verdiana *Claridade*, publicada em março de 1936. A partir de então, a literatura ficcional cabo-verdiana, “alicerçada em temáticas e motivos tipicamente cabo-verdianos” (J. Almada, 2005: 131), distancia-se dos modelos estético-ideológicos das duas correntes seguidas pelos literatos cabo-verdianos, a corrente ultrarromântica e a parnasiana (esta em menor grau). Os ficcionistas cabo-verdianos passaram a focalizar as temáticas cabo-verdianas, incidindo nas questões sociais e culturais próprias da sociedade cabo-verdiana da primeira metade do século XX. Surgia assim a primeira revista literária modernista nas literaturas africanas de expressão portuguesa. Temas, tais como a seca, a fome, a estiagem, a emigração, a decadência do porto do Mindelo (na altura um dos motores da economia cabo-verdiana) foram as bases para a construção das diegeses romanescas cabo-verdianas.

II. 2. 1. A prática romanesca no período pós-colonial

II. 2. 1. 1. *O estado impenitente da fragilidade*,⁹ de G. T. Didial

O romance *O estado impenitente da fragilidade* foi publicado em 1989 e é da autoria de G. T. Didial (heterónimo ficcional de João Manuel Varela)¹⁰. A obra está dividida em três partes e estas, por sua vez, subdivididas em pequenos capítulos. É um romance de pequena dimensão (tem cerca de 226 páginas).

Da tríade romanesca analisada neste capítulo, é esta a obra que, em termos de referência espacial, mais se afasta da realidade cabo-verdiana. Pois, a ação desenrola-se, na sua grande maioria, nalgumas cidades europeias (Lisboa, Oslo, Antuérpia, Copenhaga...), porém, não deixando também de se desenrolar em São Vicente, ilha natal do autor. J. M. Varela é um escritor da diáspora e nessa narrativa mostra-nos “uma outra faceta da diáspora cabo-verdiana: aquela motivada pela busca da erudição vive em cumplicidade com as grandes referências da cultura ocidental” (J. Almada, 2005: 165).

Ele viveu, trabalhou e consolidou a sua carreira literária fora do seu país natal. Quando regressou a Cabo Verde, em 1998, já tinha escrito e publicado o essencial da sua obra. Por ter vivido longamente fora de Cabo Verde e por a sua produção literária não se ter aliado às correntes artísticas dos anos sessenta e setenta do século passado, que usavam a literatura como um instrumento ao serviço da ideologia anticolonial, a sua obra foi injustamente ignorada e desconsiderada por longos anos no seio dos intelectuais cabo-verdianos.

Ana Salgueiro Rodrigues nota que:

Varela foi então considerado um intelectual excêntrico no sistema cultural cabo-verdiano. Em grande parte, a marginalidade então atribuída à sua obra ficou a dever-se, justamente, ao facto de ter recusado aceitar uma perspetiva do mundo maniqueísta e redutora e por ter desenvolvido um posicionamento intelectual que se orientou por uma contínua atitude (auto)crítica e por um sistemático processo de tradução e mediação intercultural, entre os múltiplos mundos por ele habitados: as ilhas de Cabo Verde e as suas comunidades na diáspora; África e Europa; a ciência, a literatura, a arte. (2014: 6).

⁹ Para este estudo foi usada a 1ª edição, ano de 1989, do Instituto Caboverdiano do livro e do disco.

¹⁰ João Manuel Varela (cientista, professor, poeta e ficcionista) nasceu na cidade de Mindelo (São Vicente, Cabo Verde) no dia 7 de junho de 1937 e nessa mesma cidade faleceu em 2007. Estudou medicina em Coimbra e Lisboa. Viveu em vários países europeus (Portugal, Bélgica, França...) e em Angola, Zâmbia e, também, em Cabo Verde. Como escritor escreveu e publicou várias obras poéticas (*Exemplo geral, Exemplo relativo, Exemplo próprio...* depois reunidos no volume *Exemplos 1-9*) e também publicou prosas ficcionais (*O estado intermitente da fragilidade, Contos de Macaronésia I e II*).

Nesta narrativa de caráter autobiográfico,¹¹ o narrador narra a sua infância e adolescência em Cabo Verde (cf. a 1ª parte da obra); a sua fase de jovem-adulto na diáspora - Portugal e noutros países europeus (cf. parte da 1ª parte e a totalidade da 2ª parte da obra); e o seu retorno à sua cidade natal – Mindelo, (cf. a 3ª e última parte da obra). Essa divisão tripartida da narrativa é simbólica, pois segue o ciclo natural da vida (nascimento, crescimento e morte).

Tematicamente, esta narrativa romanesca analisa temas ditos “intemporais” e “universais”, tais como a morte, o suicídio, a solidão, o perdão, a absolvição e Deus. Se por um lado estes temas, de certa forma, também configuram noutras prosas de outros romancistas cabo-verdianos, a inovação trazida por G. T. Didial tem a ver com o “tratamento” dado a esses temas, pois ele aborda-os numa perspetiva metafísico-filosófica. Esta particularidade está presente em outras duas prosas ficcionais também publicadas pelo mesmo heterónimo, intituladas *Contos de Macaronésia I* e *Contos de Macaronésia II*.

Como uma consequência dramática da seca, a fome, este inultrapassável *tópos* da cultura e do quotidiano de Cabo Verde, também reaparece neste romance (primeiramente, entre as páginas 15 e 18 e depois nas páginas finais do romance): “Foi durante as grandes fomes dos anos quarenta, as fomes que assolaram sobretudo as ilhas meridionais, as ilhas agrícolas do arquipélago”. (*EIF*: 15). Contudo, nesta obra o tema da fome surge ligado a uma história bíblica, a história de Abraão e Isaac presente na Gênesis (cap. 22: 1 ss.): “...e estendeu Abraão a sua mãe e tomou o cutelo para imolar seu filho”. (*EIF*:18). No parágrafo seguinte, referindo-se ao comportamento do pai de Juga, o narrador questiona:

Mas por que queria o pai matá-lo? Seria o desespero de o ver morrer de fome, ou a dúvida que o amargurava havia anos de que ele não fosse seu filho? Ou deveria antes acreditar que tal coisa horrível entre todas se ia repetir, após essa viagem, naquele lugar abandonado, ao fim desse dia? (*EIF*: 18).

Este episódio parodia o episódio bíblico acima referido. Também aqui verificamos uma tendência que cada vez mais se consagra nos romances contemporâneos cabo-

¹¹ Nesta obra o autor fala da sua infância no Mindelo (marcada por muitas privações), do seu exílio na Europa, e da descoberta da sua vocação literária ainda enquanto estudante universitário em Lisboa.

verdianos: o recurso à intertextualidade. Vários autores têm usado como intertextos, textos oriundos de diferentes regiões e culturas, e desta forma têm conseguido alargar sistematicamente os motivos do romance cabo-verdiano.

Quanto aos aspetos técnicos e estilísticos, podemos afirmar que aqui residem as maiores contribuições apresentadas nas criações romanescas cabo-verdianas no período pós-colonial. Este romance reúne em si diferentes géneros literários: a epistolografia (as cartas de Pedro a Juga. Caps. X e XIII), o ensaio (sobre a questão do perdão e sobre a existência ou não de Deus) e as memórias (o desenrolar da ação do romance está de certa forma ligado ao episódio da infância do narrador quando o pai o queria sacrificar) e o artigo (o cap. V da terceira parte é um artigo que Pedro publicou num jornal sobre o romance que Juga publicara).

Outra curiosidade técnica tem a ver com a questão de dupla narração. Ao longo da obra, a narração é alternada entre uma narração autodiegética (narrador pessoal) e heterodiegética (narrador impessoal, e quando assim acontece, o protagonista recebe o nome de Juga); ora aproximando os leitores dos factos narrados, fazendo uso de um tom mais reflexivo na 1ª pessoa, “escrevi o romance para não desesperar todos os dias, para dar tempo à ambiguidade de melhorar ou de se acaparar com uma pronta eficácia da minha relutância” (*EIF*: 169); ora voluntariamente afastando os leitores, fazendo uso dum tom mais informativo na 3ª pessoa, “Eis Juga de regresso ao arquipélago. Chegou ontem, após várias peripécias, inúmeras tergiversações” (*EIF*: 163).

Nesta obra onde as intrigas surgem secundarizadas, o recurso ao encaixe de episódios/anedotas na narrativa principal, ao longo da narrativa, foi um expediente que funcionou bem para quebrar a monotonia desta narrativa construída, em boa medida, de memórias reflexivas e de monólogos interiores.

Alberto Carvalho, examinando a produção ficcional (conto e romance) de G. T. Didial, comenta o seguinte:

Numa escrita também extremamente densa e meditada na procura de efeitos de estilo e na exactidão conceptual, a narrativa de G.T. Didial é um campo alargado onde pulsa uma filosofia feita de sageza e de cosmopolitismo, de protagonização crioula, muito frequentemente numa forma autobiográfica que se inspira na vida do autor. Da sucessão de espaços e lugares, dos encontros e das situações inesperadas resultam encadeamentos metonímicos que põem em cena vivências cosmopolitas de amplitude universalizante. No limite de uma busca incessante, algumas vezes os seus sentidos elevam-se até ao

simbolismo de ressonâncias bíblicas, outras vezes recentram-se na ordem sensorial dos afectos ou da fruição erótica ou estética. (2008a: 13).

Por último, a constatação de um facto que poderá enfraquecer esta grande obra e torná-la, em alguns aspetos, um recuo no processo de modelação da variante do “português literário cabo-verdiano¹²”. O seu autor faz uso exclusivo da variante do português padrão europeu. E este aspeto tornou um pouco artificiais as falas das personagens, quando estas se desenrolaram em contexto cabo-verdiano.

II. 2. 1. 2. *O testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo*,¹³ de Germano Almeida

Romance de estreia de Germano Almeida,¹⁴ essa obra de pequena dimensão (tem menos de 200 páginas) foi publicada em 1989. O seu autor é, até à data, o romancista mais produtivo da literatura cabo-verdiana e foi agraciado em 2018 com o prémio *Camões*. A sua obra está traduzida em várias línguas, nomeadamente, francês, inglês, alemão, espanhol, catalão e italiano.

O testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo é um romance que narra a história do falecido Napumoceno da Silva Araújo, um comerciante abastado da cidade do Mindelo, que de menino de recados de uma firma comercial, passou a funcionário de confiança do chefe e fundou a sua própria firma. Ora a vida deste discreto comerciante é-nos revelada num longo testamento (aqui em forma de memórias) redigido pelo próprio falecido, permitindo que os parentes e alguns amigos mais próximos o conhecessem melhor.

¹² Sobre esta variante literária, o ensaísta cabo-verdiano José L. H. Almada diz-nos o seguinte: «se essa nova linguagem é profundamente artificiosa no sentido autêntico de artefacto literário saído da oficina do escritor, e geneticamente literária porque não reflecte nem se circunscreve a uma qualquer fala existente na realidade concreta (em especial, sócio-linguística) do cabo-verdiano dos extractos populares (maioritariamente monolíngues crioulofonos), ela desempenhou no entanto um notável papel pelo que significou de aproximação de uma língua estrangeira às mentalidades específicas do cabo-verdiano e de abertura da possibilidade da conquista dessa mesma língua pela maioria dos potenciais bilingues cabo-verdianos. (ver José L. H. Almada, «A ficção cabo-verdiana pós-independência, permanência e ruptura», in Cabo Verde 30 anos de cultura, Filinto E. C. e Silva(org.), Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Praia, 2005, p. 128).

¹³ Para este estudo foi usada a 1ª edição, ano de 1989, da Ilhéu Editora.

¹⁴ Germano Almeida (jurista e ficcionista) nasceu na ilha da Boavista em 1945. Estreou-se como contista na década de 80, colaborando na revista *Ponto & Vírgula*. Para além do romance *O testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo*, também publicou as seguintes obras: *O meu poeta* (1990), *A ilha fantástica* (1994), *A família trago* (1998), *Eva* (2006), *Dona Pura e os camaradas de abril* (1999), etc.

No romance *TNSA*, G. Almeida apresenta-nos um retrato satírico e humorístico da sociedade mindelense. O humor e a sátira são duas das principais marcas estilísticas de G. Almeida e, de facto, estão presentes em todas as suas obras, com especial destaque para o romance *O meu poeta*, publicado em 1990. Podemos afirmar que ele é o precursor desses dois aspetos na prosa ficcional cabo-verdiana. Uma prosa outrora de motivos graves e solenes devido, obviamente, às variadíssimas privações sofridas pelos cabo-verdianos. Jane Tutikian, estudiosa brasileira da obra romanesca de G. Almeida, faz a seguinte consideração desses aspetos recorrentes nas obras de G. Almeida:

Na verdade, Germano Almeida, mesmo sem romper com a tradição, vai além do Movimento Claridoso, sim. Deve-se a ele a revelação de uma nova face da literatura cabo-verdiana, na medida em que, distanciando-se dos temas eixos daquele movimento, como a fome, a seca e a emigração, [...] introduz o humor - e muitos o consideram verdadeiro cultor da ironia do Mindelo - na literatura cabo-verdiana. (2006: 162).

Embora possamos de facto considerá-lo como o introdutor do humor e da sátira na literatura culta cabo-verdiana, é preciso salientar que tanto o humor como a sátira são elementos antigos na literatura oral cabo-verdiana. Basta recordarmos os contos do ciclo de *Ti Lobo e Chibinho* (onde o drama da fome é relatado de forma moralizadamente humorística), o *folclore poético* da ilha de Santiago e as cantigas de *Curcutiçam* (ou *curcuti desafio*) da ilha do Fogo. Estas “evocam irresistivelmente [sic] as cantigas de mal-dizer, e chegam às vezes a extremos soezes de obscenidade” (B. Lopes, 1949: 49). É de crer que G. Almeida conhecesse esses ou outros géneros satíricos e humorísticos do património oral cabo-verdiano, pois “no caso caboverdiano os espaços da oralidade e da escrita têm podido manter-se em posição de mutuamente se (ad)mirarem nos seus quesitos de valor intrínseco” (Carvalho, 2008a: 8).

Na obra *TNSA* esses elementos retóricos surgem contextualizados literariamente à situação social e política do país atual. A seguinte passagem do romance onde o narrador descreve humoristicamente uma cena sexual entre o protagonista e a sua empregada de limpeza, é bem elucidativa do que acima se afirmou:

O certo, porém, é que a secretária revelou-se de grande utilidade para o sr. Napumoceno e D. Chica porque, forte e resistente, suportou sem gemer as suas cavalgadas, quer com o sr. Napumoceno de pé em frente à saia verde engatilhando e disparando de pernas abertas,

quer com D. Chica de braços sobre ela, o sr. Napumoceno por trás ajeitando com cuidado. (TNSA: 75).

A sátira social está também bem vincada nesse romance. G. Almeida, ao retratar os vícios das personagens principais (sr. Napumoceno da Silva Araújo, Carlos Araújo...), faz o retrato crítico da sociedade mindelense e de alguns dos seus costumes mais sórdidos (como é o caso do adultério, da corrupção, da rejeição da filha bastarda). Cada uma dessas personagens-alvo do sarcasmo de G. Almeida representa um determinado grupo ou seguimento social da cidade do Mindelo e do país no geral. Assim, o sr. Napumoceno que representa a classe de pessoas abastadas e a classe política, apesar de ser um indivíduo metódico e disciplinado e de ser um comerciante respeitado, é também uma pessoa sovina e capaz de se aproveitar da sua posição de chefe para assediar e abusar sexualmente da sua empregada de limpeza ou, então, de aproveitar uma desgraça coletiva (caso dum temporal que se abateu sobre a ilha e que destruiu muitas casas da cidade) para aumentar o seu capital. Carlos, o seu sobrinho, representa a classe de herdeiros sem grandes escrúpulos e ambiciosos, que se finge de educado e solícito e que, mal surge um desgosto, revela a sua amarga personalidade. Como se vê nesta passagem, onde depois da leitura do testamento exprime a sua raiva por ter sido preterido pelo seu falecido tio: “parecia agora mais pálido pela repreensão e dizendo que já perdera tempo demais para o que ganhara acenou-lhes um até depois e correu para casa, merda para o luto, vestiu-se à civil” (TNSA: 11).

Eis a forma como a corrupção insular é na pena de G. Almeida retratada:

Porque conhecia todos os negociantes da baía, todos os catraeiros e guardas da alfândega e polícias e depressa o sr. Baptista começou a mandar o Araújo quando era necessário fingir embarcar mercadorias do armazém alfandegado e deixá-las em terra porque Araújo é que sabia quem fechava os olhos e a troco de quê, quem era incorruptível ou simplesmente mau, e ele começou a participando apenas por amor à firma e prazer de enganar o Estado porque não entendia a razão de se pagar imposto para uma coisa entrar em terra. Mas depois viu que estava correndo riscos pessoais para engordar cada vez mais o seu patrão e exigiu repartição dos lucros. (TNSA: 100).

Há ainda a realçar, do ponto de vista técnico alguns pormenores interessantes a configurar essa mordaz narrativa romanesca: a introdução de uma segunda narrativa dentro dum testamento, o recorrente recurso às analepses para revelar a vida do protagonista, o retrato a várias mãos do protagonista do romance, ora feito pelo próprio, ora feito pelo seu sobrinho Carlos Araújo e ainda pelo próprio narrador, o uso de diferentes narradores, imprimindo assim no leitor a sensação de ser uma narrativa multíssona.

E por fim, destacaríamos a questão da linguagem e do discurso. Nesse romance de estreia de G. Almeida ele optou por fazer uso do registo coloquial, talvez de todos o mais adequado num texto de sátira social e onde o humor é um dos elementos-chave da narrativa. Na esteira de prosadores antecedentes, também ele põe as suas personagens a usarem a variante do português cabo-verdiano literário, quando afirma, por exemplo, «...a menina Graça Araújo pedia ao Carlos Araújo que fizesse o favor de lhe dar uma fala.» (*TNSA*: 169), onde ainda misturando o português com a língua cabo-verdiana: «Credo, home, o sr. fala cada coisa» (*TNSA*: 179), ou ainda, quando são as personagens a falarem, o uso preferencial da forma de tratamento «nhô(â)» (usado em crioulo), em detrimento de «senhor(a)» (usado em português).

Importa realçar dois aspetos curiosos que aparecem nesta obra: o uso de discurso indireto livre: “Disse no entanto que antes de entrar na distribuição dos seus pertences considerava necessário explicar determinadas passagens da sua vida, aqueles passos mais marcantes para a minha formação como homem...” (*TNSA*: 33), e do monólogo interior:

Mas ele não conseguiu rir e por isso foi-se embora e começou a vê-la em todas as mulheres por quem passava, sentiu que endoidecia naquela obsessão, Adélia, Adélia, onde estás que não vens, não vês que sem ti não tenho paz, não sentes a minha falta como eu sinto a tua, Adélia minha vida e meu sonho, já te esqueceste de quanto gozámos juntos? Vem Adélia, vem matar a sede da minha boca, vem outra vez meter os teus dedos no meu umbigo! (*TNSA*: 117).

II. 2. 1. 3. *A louca de Serrano*,¹⁵ de Dina Salústio

¹⁵ Para este estudo foi usada a 1ª edição, ano de 1998, da Spleen Edições.

A louca de Serrano é também uma narrativa romanesca curta (à semelhança das outras duas obras anteriormente analisadas), tem cerca de 200 páginas, e está dividida em pequenos capítulos, não numerados.

Neste romance de temática social, Dina Salústio¹⁶ descreve-nos Serrano, “uma povoação de cento e noventa e três habitantes incluindo uma jovem louca, as crianças recém-nascidas e as três outras por nascer” (LS: 9). Essa comunidade vive isolada do mundo circundante e as personagens agem muito condicionadas pelos costumes ancestrais e, de certa forma, estão imunes aos problemas que assolam outros povos, pois os seus habitantes “não sabiam o que era a fome, ou epidemias, guerras e poluição...” (LS: 21).

Dessa positiva impressão inicial de uma sociedade amena e pacífica, rapidamente o narrador nos revela uma sociedade estática e dominada por um grupo de homens machistas, que oprimem as suas mulheres e que, por comodidade, se escondem atrás de mentiras e de enganos e, por isso, nessa “aldeia os sonhos abortavam ou morriam cedo”. (LS: 51) Sobre a problemática do machismo abordado no romance, Simone Caputo Gomes, estudiosa brasileira especialista em literaturas africanas de expressão portuguesa, tece o seguinte comentário:

Dina Salústio [...] questiona o lugar do homem (o machismo) e da mulher na sociedade crioula, expondo obstáculos à emancipação feminina (a maternidade precoce, a bebedeira, a loucura) e a necessidade de uma “cumplicidade fêmea” que possibilite a conscientização compartilhada. (2008: 283).

Para além de contestar a posição dominadora dos homens na sociedade caboverdiana, este romance também retrata outras questões sociais, tais como a loucura, a exclusão social, a violência contra a mulher, o incesto e a infertilidade. Eis como este último tema é retratado numa das passagens mais trágicas da obra:

[...] mas nesse dia, enquanto a tarde caía e Valentim oferecia no botequim a vida íntima dos dois, apregoando a sua virilidade e a pouca serventia da companheira, ela esqueceu a

¹⁶ Dina Salústio (pseudónimo de Bernardina de Oliveira Salústio), ficcionista, poeta e ensaísta, nasceu em 1941, na ilha de Santo Antão. Publicou *Cantar ... ou chorar apenas* (crónicas, 1993), *Mornas eram as noites* (contos, 1994), *A louca de serrano* (1998), *A estrelinha Tlim Tlim* (infantojuvenil, 1998), *Filhas do vento* (romance, 2009), *Veromar* (romance, 2019).

vergonha de mulher humilde, perdeu o medo às pancadas que viriam e às injúrias que iriam acontecer e gritou as verdades, todas elas, aos homens da região, a todos eles, que na mesma hora, juntos [...] correram atrás dela aos insultos e à paulada desde o largo da Casa da Luz, como era conhecida a casa da parteira, até à ribeira-rio onde as correntes eram bravas, gritando possessos que Gremiana era uma vagabunda desavergonhada de barriga oca. (LS: 65).

Do ponto de vista estilístico, a mesma estudiosa acima mencionada refere que este romance “se alimenta da seiva fértil do realismo mágico de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, pois que desde logo funda a origem e a história de Serrano no mítico, no mágico e na indecibilidade do fantástico...” (Gomes, 2008: 231). Também o ensaísta cabo-verdiano, José Luís H. Almada, defende uma posição análoga à da estudiosa brasileira e mais acrescenta quando diz que esse recurso ao realismo mágico constitui uma “ruptura em relação ao realismo claridoso, e que n’*A louca de Serrano* bem serve os propósitos de captar, por outras linguagens [...] a loucura, a rebeldia e o inconformismo das inúmeras mulheres que habitam esta obra” (J. Almada, 2005: 183). E para melhor elucidarmos o que os dois estudiosos afirmaram, transcrevemos a seguinte passagem: “o pai do bebé encontrado morto por um viajante, a várias milhas da região, estrangulado pela corda que levava ao ombro e que de repente ganhou vida e o abraçou pelo pescoço em gestos possessivos” (LS: 12).

Em jeito de conclusão, podemos afirmar que o atual romance cabo-verdiano, pela sua variedade temática e novidades técnicas que introduziu na prática ficcional cabo-verdiana, é já mais complexo e desenvolvido do que o romance produzido nas décadas de 40, 50 e 60 do século passado, ou até mesmo do que o dos primeiros romancistas cabo-verdianos.

Os novos romancistas cabo-verdianos hoje recebem influências de culturas e de literaturas muito afastadas da realidade social, cultural e histórica do arquipélago. As correntes literárias, filosóficas e culturais europeias e brasileiras hoje também dialogam e interagem nas letras cabo-verdianas com ideias, pensamentos e movimentos oriundos da África, do Extremo Oriente, da civilização árabe, da Índia, etc. E já não é fácil rastrear todos os textos palimpsésticos apropriados pelos novos romances.

O romance cabo-verdiano, não totalmente afastado da linguagem moralista de outrora, já se mostra recetivo aos falares e temáticas de camadas sociais ditas “marginais”. Os leitores já não estranham tanto, quando se deparam com léxicos e expressões obscenas

nem se escandalizam com passagens que descrevem, por exemplo, atos sexuais entre pessoas do mesmo sexo.

Também podemos dizer que houve um alargamento de espaço diegético, porque durante longas décadas de novecentos quase todas as ações romanescas se desenrolaram nas ilhas do Barlavento (São Vicente, São Nicolau e Santo Antão), enquanto que as ilhas do Sotavento (sobretudo Santiago e Fogo), como referências espaciais, só ganhariam preponderância a partir da independência do país.

Um outro ponto importante tem a ver com a primazia dada à língua portuguesa como a grande “língua literária romanesca” que demonstra bem a importância que os antigos e os atuais romancistas cabo-verdianos atribuem à língua herdada dos antigos colonos portugueses. Não o português padrão europeu, mas de uma variante do português que aceita a *interferência* da língua cabo-verdiana. Nesta matéria o romance *Oju d’agu* (1987), da autoria de Manuel Veiga constitui uma relevante exceção, pois, a língua literária usada foi a língua cabo-verdiana. Esta escolha do crioulo como língua literária (romanesca) poder-nos-ia levar a pensar num caminho novo que tinha sido aberto para a promoção da língua materna dos cabo-verdianos, mas como bem assinalou Jean Michel Massa “o crioulo, até agora, apesar de ser a língua dos caboverdianos [...], não ocupa, nem no romance, nem mesmo na poesia [...], um espaço importante, ou talvez suficiente” (2010: 151).

É de crer que os novíssimos romancistas continuem a renovar e a reinventar o romance cabo-verdiano e que apareçam subgéneros romanescos ainda não explorados até aqui na prosa ficcional cabo-verdiana, como é o caso do subgénero “ficção científica”.

III Capítulo: FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

III. 1. O conceito de *utopia*

Nos nossos dias, o termo *utopia* tem assistido a uma constante evolução semântica. Para Chris Ferns, esse revigoramento nocional deve-se sobretudo a fatores como “a nova onda de escrita utópica feminista durante os anos 70, a reavaliação do utopismo por teóricos marxistas como Ernst Bloch, ou a expansão significativa do campo dos estudos utópicos ao longo dos últimos vinte anos” (1999: 1). Todavia, se por um lado temos vindo a ver alargado o campo semântico do vocábulo *utopia* e o crescente interesse

dos investigadores sobre a questão utópica, por outro lado, infelizmente, a palavra utopia continua a ser muitas vezes definida depreciativamente e o seu conceito é reduzido a um alcance limitado. Diz-nos Ruth Levitas que “o discurso público e a cultura política são profundamente anti-utópicas, retratando a utopia como uma busca impossível da perfeição cujas consequências políticas são quase necessariamente totalitárias” (2013: 7).

Por sua vez, Paul Ricoeur observa que:

As for the concept of utopia, it frequently has a pejorative reputation too. It is seen to represent a kind of social dream without concern for the real first steps necessary for movement in the direction of a new society. Often a utopian vision is treated as a kind of schizophrenic attitude toward society, both a way of escaping the logic of action through a construct outside history and a form of protection against any kind of verification by concrete action. (1986: 1-2).

Utopia, neologismo cunhado por Thomas More¹⁷ na sua obra *A Utopia* (do seu título original *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia libellus vere aureus*), de 1516, é um termo derivado de dois vocábulos gregos: *ouk* – que significa *não* e que foi reduzido para *u* – e *topos* - que significa *lugar* (Vieira, 2010: 4). Na parte final da mesma obra, num poema atribuído ao poeta Anemolio (sobrinho de Hitlodeu), Thomas More utiliza um outro vocábulo também de raiz grega, *eutopia* (bom lugar), que torna propositadamente ambíguo o sentido do vocábulo *utopia*. Frank Manuel e Fritzie Manuel notam que a ambiguidade da nomenclatura original se vai também manter em outros textos utópicos (1997:1).

Segundo Chris Ferns, devido à sua raiz etimológica, o termo utopia pode ser duplamente definido, podendo tanto referir-se a um bom lugar, uma sociedade ideal ou perfeita, como referir-se a um lugar desejável, mas inalcançável (1999: 2). Essa dualidade conceptual determinará tanto os aspetos levados em conta nas tentativas de definir o termo, como também a própria forma como a questão da utopia é encarada ou discutida.

A ideia de uma sociedade *ideal* ou *perfeita* não nasceu durante o Renascimento com a invenção do neologismo feita por Thomas More nem é exclusiva do pensamento europeu.¹⁸ As modernas investigações levadas a cabo em diferentes áreas de ciências

¹⁷ Neste presente trabalho optamos por usar o nome inglês, ao invés do aportuguesado Tomás Morus para evitar confusões e constrangimentos, porque a literatura crítica aqui usada é em língua inglesa.

¹⁸ Cf. Manuel & Manuel, 1997; Dutton, 2010.

sociais e humanas, mostram-nos que essa ideia é bastante antiga, e pode ser encontrada nos mitos, lendas, poemas e canções de civilizações antigas de África, Ásia, América e Oceânia. Na própria Europa, na Grécia antiga, há mitos que referem a *Cidade ideal* ou a *Idade de ouro*. Na tradição judaico-cristã há textos antigos que mencionam o Paraíso perdido ou a vinda do Messias (Manuel & Manuel, 1997: 17). Portanto, esses textos são provas indubitáveis de que a ideia de *utopismo* é universal e intemporal.

Mas certamente que o sentido do termo *utopia* extraído da obra renascentista de More (1516), veio ajudar a conceptualizar todas as ideias precedentes que se referiam a uma sociedade ou época *perfeitas*, assim como, foi determinante para delinear as posteriores formas de ficções utópicas. Fátima Vieira afirma que More criou um vocábulo que antes não existia, porque precisava nomear algo novo, algo que pudesse designar o novo esquema narrativo que ele acabava de inventar (2010: 5). A mesma autora faz questão de sublinhar que “a palavra é usada hoje em dia para se referir a textos que foram escritos antes da época de More, bem como para aludir a uma tradição de pensamento que se baseia na consideração, através da fantasia, de soluções alternativas à realidade” (*ibidem*).

Do vocábulo *utopia*, derivaram-se, ao longo dos tempos, vários neologismos (Vieira, 2010: 3), tais como utopismo, eutopia, distopia, anti-utopia, alotopia, eucronia, heterotopia, ecotopia e utópico. Este último termo adjetival nasceu ainda antes do término do século XVI (Manuel & Manuel, 1997: 2). Atualmente, e depois de ter sofrido uma grande evolução semântica, a palavra *utopia* é utilizada em diferentes campos de estudo, nomeadamente filosofia, política, sociologia, psicologia e literatura.

As várias definições que hoje encontramos em diversos estudos do termo *utopia*, por um lado revela-nos que não existe um consenso generalizado na definição desse vocábulo e, por outro lado, mostra-nos que nem sequer existe uma base sólida sobre a qual a definição poderia ser feita (Ferns, 1999: 10), também reforça a ideia de que o interesse por esta temática tem aumentado significativamente desde a segunda metade do século XX.

A crescente investigação da questão da utopia, é-nos assegurada pela seguinte afirmação de Peter Fitting: “hoje o estudo da utopia envolve uma gama considerável de atividades académicas, desde artigos, livros e bibliografias até à fundação de coleções de bibliotecas, sociedades eruditas, revistas e centros” (2009: 3).

Entre as várias definições de utopia que hoje podemos encontrar, uma das definições mais comentadas e consideradas em vários estudos utópicos, é a de Darko Suvin, que assim define a utopia:

Utopia is the verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis. (2010:30).

Não obstante o facto de hoje ser um termo que abrange diversos campos de estudo, é da forma literária (mormente das narrativas ficcionais) que partem muitos estudos não literários, que têm como objeto de pesquisa a utopia ou o utopismo. Sendo assim, a forma literária acaba por assumir uma grande importância nos estudos utópicos.

III. 2. A literatura utópica

Como foi acima referido, o pensamento utópico pode ser expresso de diferentes formas, desde simples manifestações quotidianas de desejos ou impulsos utópicos a elaboradas propostas de programas de mudanças sociopolíticas. Por sua vez a utopia poder ser encarada de diferentes perspetivas: geograficamente, historicamente, psicologicamente, sociologicamente; como uma forma literária, como um tratado filosófico-moral, como uma nova mitologia (Manuel & Manuel, 1997: 21).

Conhecendo a importância que assume a literatura utópica em todas as áreas que se dedicam ao estudo da utopia, Fátima Vieira salienta que o recurso à forma literária é apenas uma das várias possibilidades de expressão do pensamento utópico (2010: 7). Por isso, há autores que fazem questão de distinguir entre a forma utópica e o impulso ou desejo utópico.¹⁹ Mas nesta subsecção trataremos de analisar a utopia enquanto forma ou género literário.

Como tal, é preciso recuarmos até à época Renascentista, mais concretamente aos inícios de quinhentos, para encontrarmos a obra fundadora do género literatura utópica (*A utopia*, 1516). Como qualquer obra que inaugura um género literário novo, é claro que o

¹⁹ Cf. Fredric Jameson, *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*, New York: Verso, 2005, p. XI.

livro de More determinará certos parâmetros de classificação do género utópico e também influenciará muitas das escritas das posteriores utopias.

Fátima Vieira afirma que:

More established the basis for the steady development of a literary tradition [...] and which relies on a more or less rigid narrative structure: it normally pictures the journey (by sea, land or air) of a man or woman to an unknown place (an island, a country or a continent); once there, the utopian traveller is usually offered a guided tour of the society, and given an explanation of its social, political, economic and religious organization; this journey typically implies the return of the utopian traveller to his or her own country, in order to be able to take back the message that there are alternative and better ways of organizing society. (2010: 7).

De facto, várias ficções utópicas posteriores seguiram, de forma mais ou menos rígida, esse roteiro narrativo. E já nos séculos XVI e XVII as obras que seguiam mais ou menos os dispositivos narrativos de More eram designadas *utopias*. More que tinha sido, por sua vez, influenciado por esquemas narrativos de Luciano de Samósata, este imitando as antigas novelas helénicas (Manuel & Manuel, 1997: 1).

A literatura utópica sendo um género híbrido, surge muitas vezes associado a outros géneros ou subgéneros literários, tais como a ficção científica, a sátira, o mito, a pastoral, o romance e a didática. No caso da ficção científica, atualmente a ligação com a utopia é tão estreita que, em alguns estudos, uma é considerada um subgénero da outra. Independentemente dessa questão, o facto é que a utopia surge em muitas ficções científicas. Esta afirmação de Peter Fitting ajuda-nos a compreender essa estreita ligação:

The intersection of modern science fiction and utopia begins with what I consider the foundational characteristic of science fiction, namely its ability to reflect or express our hopes and fears about the future, and more specifically to link those hopes and fears to science and technology. Rather than being set in the future, most utopias before the nineteenth century were set *elsewhere* – on some imaginary island or unexplored region of the earth – a narrative strategy which continues to appear in utopian fiction well into the twentieth century: from the interior of South America in *Herland* (1915) to the setting of utopias in outer space. (2010: 138; itálico do autor).

Com raízes nas utopias satíricas e nas anti-utopias setecentistas (Vieira, 2010: 15), a partir de oitocentos, uma nova forma literária desenvolve-se dentro da literatura utópica:

a distopia. Enquanto subgénero utópico, a distopia está em oposição à utopia, porque é uma versão negativa desta. A distopia segue um roteiro diferente do seguido nas utopias positivas. Baccolini nota que normalmente nas narrativas distópicas:

The text usually begins directly in the bad new world, and yet even without a dislocating move to an elsewhere, the element of textual estrangement remains in effect since "the focus is frequently on a character who questions" the dystopic society. (Baccolini, citada em Moylan, 2000: 148).

Lyman T. Sargent, em «The three faces of utopianism revisited» (1994), define a distopia como sendo “uma sociedade inexistente descrita com considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e no espaço, que o autor pretendia que um leitor contemporâneo visse como consideravelmente pior do que a sociedade em que esse leitor vivia” (1994: 9).

A literatura utópica é por vezes considerada um género literário inferior e de baixa qualidade estética. Northrop Frye afirma que a literatura utópica continua a ser um género pouco considerado e, às vezes, visto como um programa ideológico (Frye, citado em Ferns, 1999: 6). Krishan Kumar, por seu lado, faz duras críticas à literatura utópica. Segundo este autor, poucas são as utopias que se tornam grandes obras literárias, porque neste género a intenção didáctica sobrepõe-se à preocupação estética (Kumar, citado em Ferns, *op. cit.*: 6).

III. 3. Enquadramento da «literatura utópica» na literatura cabo-verdiana

Depois de termos, nas subsecções anteriores, conceptualizados o termo *utopia* e a expressão *literatura utópica*, analisaremos agora algumas obras (poéticas e ficcionais) de autores cabo-verdianos, suscetíveis de serem agrupadas no género *literatura utópica* e, por conseguinte, enquadrarmos este género na literatura cabo-verdiana.

Não obstante a precoce presença de *utopismo* na literatura cabo-verdiana (o seu surgimento é datado da década de 20 do século XX), deparamos com uma grande insuficiência (para não dizermos uma “quase ausência”) de estudos que se debruçam na

análise aprofundada da temática da utopia nos textos literários cabo-verdianos, desde então até à atualidade. No nosso entender esta “insuficiência” pode ser em parte explicada pelo facto de os principais estudiosos e investigadores da literatura cabo-verdiana terem dado preferência a um exíguo *corpus* de temas-praxe, descurando de abordar temáticas que fugiam desse centro.

Estamos de acordo com os estudiosos que defendem que a singularidade da literatura cabo-verdiana, começou a se esboçar antes do início da publicação da revista *Claridade*, em 1936. Entre estes apologistas está Manuel Ferreira, que sobre o tal, teceu a seguinte consideração:

Em relação à especificidade da literatura caboverdiana no período *pré-claridoso* ele releva do facto de, embora sendo, em vários aspectos, um parente próximo da literatura portuguesa, incorpora em si uma série de conteúdos sociais, míticos, ideológicos, que a afastam da literatura portuguesa. Ou se nos é admitida a redundância: não obstante o grau de natural subserviência da literatura caboverdiana (na sua fase naturalista) em relação à literatura portuguesa, não são poucos os elementos distintivos entre elas, nem menores os problemas diferenciadores. (1984: 241; itálico do autor).

A poética utópica pré-claridosa das primeiras décadas de noventa, juntamente com outras obras publicadas²⁰ nesse período, permitiu a Cabo Verde o desenvolvimento prematuro de uma literatura *sui generis* e introduziu um novo *topos* nas letras insulares: o mito *atlântico-hesperitano*. Já em épocas mais recentes, as propostas utópicas surgiram principalmente associadas aos géneros ficcionais (conto e romance) e as obras mais representativas foram propostas de utopias negativas. A coletânea de contos *Outras pasárgadas de mim* (2014), de Mana Guta e o romance *A louca de Serrano* (1998)²¹, de Dina Salústio, são exemplos de duas obras ficcionais distópicas cabo-verdianas.

III. 3. 1. O mito como uma proposta utópica

²⁰ Nas décadas de 20 e 30 do século XX, foram publicadas obras poéticas cujo estilo e temática anunciavam um novo período literário cabo-verdiano, o período moderno. A título exemplificativo, mencionamos as seguintes obras: *Diário* (1929), de António Pedro, *Mornas: cantigas crioulas* (1932), de Eugénio Tavares e *Arquipélago* (1935), de Jorge Barbosa.

²¹ Esta obra foi analisada na secção 2.1.3 do II capítulo a propósito de romances cabo-verdianos pós-coloniais.

A apropriação de material mitológico (e nalguns casos de outros tipos de textos orais coletivos) como arquitexto privilegiado na criação de literatura culta individual é uma prática literária recorrente, que pode ser atestada em publicações de diferentes épocas e culturas. A título de exemplo podemos indicar os dois poemas épicos de Homero, *Os Lusíadas* de Luís de Camões e *As noites das mil e uma noites*, de Maguib Mahfouz. Jacqueline Dutton, em « ‘Non-western’ utopian traditions» (2010), afirma que:

Myths such as the Golden Age and its avatars of Eldorado, the Garden of Eden, Atlantis and Arcadia, the Platonic Ideal City, the Augustinian Theodicy, the Land of Cockaigne and the Millennium all provide the foundational material from which utopia has been elaborated. (2010: 230).

Analisando ainda a questão do mito, mas desta feita numa perspetiva diferente, Alberto Carvalho nota que: “[...] em todos os povos, nos insulares de Historiografia mais recente as aberturas do pensamento cultural ao imaginário e à fantasia é uma condição do enriquecimento do lastro humanista, intrínseco, das sua [sic] nações” (Carvalho, 2008b: 399).

No mesmo texto, o investigador português leva a cabo um estudo que tenta demonstrar que os mitos atlânticos da Macaronésia, Atlântida, Cabo Arsinário, Ilhas Hesperitanas já faziam parte do património cultural de Cabo Verde e já circulavam no espaço histórico cabo-verdiano (Carvalho, *op. cit.*: 409), muito antes das propostas poéticas dos intelectuais dos inícios do século XX e que estes intelectuais, por sua vez, foram influenciados por estes mitos. A comprovar a sua tese, Alberto Carvalho cita a obra *Descrição da Serra Leoa e dos Rios da Guiné do Cabo Verde* (1625), de André Donelha. “Na obra deste autor cabo-verdiano do primeiro quartel do século XVII abundam as anotações sobre as viagens dos antigos e sobre as ilhas referidas por Hanon, descritas com algum pormenor, onde os dados confundem as realidades com a fantasia” (Carvalho, *op. cit.*: 404).

A partir da segunda metade da década de 20 e durante a década seguinte de novecentos, a elite intelectual cabo-verdiana, numa procura identitária que exaltasse a grandeza do seu país e do seu povo, recupera dois antigos mitos helénicos: o mito da

Atlântida e o mito Hesperitano (ou Arsinário, em algumas versões cabo-verdianas)²². Segundo Ashcroft, este tipo de expediente literário “é a resposta mítica a que poderíamos chamar o ‘mito do regresso’” (2007: 422; aspas do autor). O objetivo era reescrever uma suposta origem pré-histórica de Cabo Verde, situada numa época muito antes da chegada, no século XV, dos primeiros navegadores portugueses.

No cenário cultural novecentista da pequena província insular portuguesa aparecem algumas iniciativas a marcar esse período de reinvenção mitológica. Na cidade da Praia um grupo de mulheres publica, em 1927, uma revista intitulada *Hespérides*. A propósito dessa revista, José Lopes, no soneto «Hespérides», inserto na obra *Jardim das hespérides*, assim saudou a iniciativa dessas literatas:

Descendeis delas, que, de Héspero filhas,
Tinham no seu jardim, as nossas ilhas,
Pomos de oiro, da guarda de um dragão...

Os vossos corações, gentís patricias!
Tais pomos são, e guarda essas primícias,
De cada um de nós, o coração...

(*Jardim das hespérides*: 50)

Em São Vicente surge, em 1932, uma outra revista denominada *Alma Arsinária*, fazendo alusão a um dos antigos nomes de Cabo Verde. Jaime de Figueiredo, um dos intelectuais que estava ligado ao modernismo literário cabo-verdiano e próximo do círculo literário *claridoso*, tinha proposto o nome *Atlântida* à revista que viria a ser denominada *Claridade*. Todas estas propostas, chegadas até nós como meras referências, foram ações efémeras e que, sabemo-las de impacto limitado na própria sociedade cabo-verdiana da época.

Entretanto, as contribuições mais relevantes nesse processo de reapropriação mitológica aconteceram no campo poético. Surgem assim algumas produções poéticas a referirem os antigos mitos da Atlântida e das Hespérides. O poeta Pedro Cardoso, natural do Fogo, publica duas obras a retratar esta temática: *Jardins das Hespérides* (1926) e

²² Segundo Manuel Ferreira, o vocábulo «arsinário» provém da toponímia «cabo Arsinário», nome dado por Estrabão e que depois dos Descobrimentos os portugueses mudaram para Cabo Verde. (ver. Manuel Ferreira, «O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido», in *Les littératures africaines de langue portugaise, Actes du Colloque International*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1985, p. 245.

Hespéridas - fragmentos de um poema perdido em triste e miserando naufrágio (1930). Por sua vez o poeta José Lopes, natural de São Nicolau, publica mais duas outras obras poéticas referentes a esta temática: *Jardins das Hespérides* (1928) e *Hesperitanas* (1933).

Estes dois poetas foram, no plano literário, os grandes responsáveis pela explicação mitológica da origem das ilhas atlânticas. Segundo Dutton, “projeções de sociedades alternativas podem muito bem surgir de mitos fundadores em culturas 'não-ocidentais', traçando um caminho semelhante desde o inconsciente coletivo até às concepções individuais do desejo de uma ordem social diferente” (2010: 230; aspas da autora).

A poética desses literatos “está semeada de uma nova cosmogonia, em que a lenda e o mito associados ou não desempenham um papel fundamental” (Ferreira, 1985: 243). Para a historiadora cabo-verdiana Elisa Andrade:

[...] é a necessidade de preencher essa espécie de vazio, essa insatisfação histórica com a realidade mítica, que leva, sobretudo José Lopes e Pedro Cardoso, a recorrer à fonte milenária que são os textos de Platão. As ilhas de Cabo Verde seriam, portanto, destroços desse misterioso continente. E porque filhas de Hésperis, chamar-se-iam hesperitanas ou Jardim das Hespérides. (1998: 19).

O mito da Atlântida aparece pela primeira vez, em forma escrita, registada em duas obras de Platão, no livro *Timeu* (em versão resumida) e no livro *Crítias*²³ (em versão mais detalhada). Em ambas as obras é a personagem Crítias quem narra aos seus interlocutores (incluindo Sócrates) a história “absolutamente verdadeira” que segundo ele fora recolhida por Sólon junto aos sacerdotes egípcios, na região do delta do Nilo. O próprio Sócrates depois de ouvir a narrativa de Crítias regozija-se de ter ouvido uma história que não é “uma narrativa forjada, mas sim de um discurso real”²⁴ (*Timeu*: 26 E).

²³ Para o presente estudo foi utilizada a seguinte versão: Platão, *Timeu-Crítias*, tradução, introdução, notas e índice de Rodolfo Lopes, 1.ª ed., Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011.

²⁴ Elisa Andrade, resume assim esse mito: “os Atlantas, povo forte e guerreiro, habitavam uma ilha fabulosa e de grandes dimensões que se estendia em frente às Colunas de Hércules (estreito de Gibraltar). Quando os deuses partilharam a terra entre si, Atlântida coube a Posidon (Neptuno) que veio a casar-se com Clito, uma mortal, que tendo perdido os seus pais, aí vivia sozinha. Desse casamento nasceram dez filhos. Posidon dividiu a ilha em dez parcelas, deu uma a cada um dos filhos e atribuiu a supremacia a Atlas. Os reis dessa ilha chegaram a criar um vasto império que se estendia a muitas outras ilhas e a regiões do continente. Ademais, possuíam a Líbia até o Egito e a Europa até o Tirrénio. Porém, um belo dia, a ilha toda foi sacudida por tremendos abalos de terra e violentos cataclismos. No espaço de um dia e uma noite

Este mito é um dos mitos antigos que mais fascínios ainda hoje desperta nos leitores modernos e na verdade “foi alvo de múltiplas interpretações praticamente desde pouco tempo depois da morte de Platão até aos nossos dias” (R. Lopes, 2011: 53).

A esse mito, os dois poetas cabo-verdianos acima mencionados, vieram juntar um outro mito grego mais antigo, o mito Hesperitano, refundindo assim os dois relatos, numa só narrativa mitológica. As referências a musas hesperitanas surgem, primeiramente, na obra *Teogonia* (vv. 215-216),²⁵ do poeta grego Hesíodo, onde este explica a origem dos deuses:

As Hespérides que vigiam além do ínclito Oceano
belas maçãs de ouro e as árvores frutíferas
[...]

Essas ninfas surgem novamente referidas no verso 275 da mesma obra, desta feita designadas “Hespérides cantoras”. Entretanto, foi o poema épico de Camões, *Os Lusíadas*, a fonte que maior influência terá exercido nos intelectuais insulares, ao identificar as ilhas de Cabo Verde com os “Jardins das Hespérides” (Neto, 2008: 191). Segundo este autor “foi baseando-se em Camões, o qual identificara o arquipélago como o Jardim das Hespérides, que vultos da intelectualidade cabo-verdiana dos inícios do século XX começaram a construir uma aceção poético-mitológica do território de raiz helénica” (*Ibidem*).

Eis transcritos alguns versos d’*Os Lusíadas* a comprovar o que foi acima referido:

Passadas tendo já as Canárias ilhas,
Que tiveram por nome Fortunada,
Entrámos, navegando, polas filhas
Do velho Hespério, Hespéridas chamadas;
Terras por onde novas maravilhas
Andaram vendo já nossas armadas.
Ali tomámos porto com bom vento,
Por tomarmos da terra mantimento.

Àquela ilha aportámos que tomou

horíveis, os habitantes foram todos engolidos pela terra e a ilha Atlântida afundou-se no mar, desaparecendo para sempre.” (Elisa Andrade, «Do mito à História», in *Cabo Verde, insularidade e literatura*, Manuel Veiga (org.), Paris: KARTHALA, 1998, pp. 17-18).

²⁵ Para o presente estudo foi utilizado a seguinte versão: Hesíodo, *Teogonia, a origem dos deuses*, estudo e tradução de Jaa Torrano, 3.ª ed., col. «Biblioteca Pólen», São Paulo: Iluminuras, s.d.

O nome do guerreiro Santiago
[...]

(canto V: estâncias 8-9)

É sabido, a partir dos seus próprios textos, que Pedro Cardoso e José Lopes, eram leitores e admiradores do grande poeta quinhentista português. Cada um deles ao seu estilo, reatualizaram os dois mitos helénicos. Estas versões cabo-verdianas apresentadas pelos dois poetas são, parafraseando Lyman Sargent, recriações purificadas, tornadas mais utópicas do que nas suas versões originais (2010: 212-213). No primeiro poema a abrir o «Ciclo Mítico» do livro *Hespéridas*, Pedro Cardoso tenta assim demonstrar a grandeza histórica de Cabo Verde:

Referem lendas antigos
Que lá nos confins do mar
As Hespérides ficavam
E o seu formoso pomar.
[...]

Os nautas por descobri-la
Nos escolhos naufragaram
E os guerreiros por ganhá-la
Uns aos outros se matavam.

(*Hespéridas*: 15)

No seu longo poema intitulado «Minha terra!», inserto no livro *Hesperitanas*, José Lopes retomaria a ideia de que as ilhas de Cabo Verde seriam “sobras” da ilha-continente de Atlântida:

Das vastas extensões assim submersas
Então ficaram estas nossas ilhas
E as outras suas célebres irmãs
[...]
Chamadas, pois, ilhas Hesperitanas.

(transcrito de Ferreira, 1989: 44)

Também nestas duas quadras do soneto «Hespérides», José Lopes relaciona *ficcionalmente* a origem das cabo-verdianas com as musas hesperitanas:

Foram-se os deuses e os antigos ritos!
Mas lendas e ficções ama-as a Musa.
Já ninguém teme a face de Medusa:
Mas hoje fantasiâmos Infinitos...

Lendas e velhos contos, são bonitos!
Tal o das três irmãs – Hesperetusa
E as outras duas, Egle e Aretusa –,
Vossas mães, – as Hespérides dos mitos –

(*Jardim das Hespérides*: 50)

“Ao longo dos tempos, as ilhas têm sido território de imaginação” (Neto, 2008:190), caso de *A Utopia* de Thomas More, *A Nova Atlântida*, de Francis Bacon e de *A Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella. Outrossim aqui nesta poética utópica o lugar perfeito ou ideal situa-se numa ilha: a ilha de Atlântida. Esta imensa ilha renasce de forma épica nos textos poéticos de Pedro Cardoso e José Lopes como um espaço utópico, “[...] revelado como lugar de magia, de vida em estado de graça, no gozo permanente das delícias paradisíacas” (Ferreira, 1985:245), “local de abundância, onde nasceriam maçãs de ouro” (Neto, *op. cit.*: 191).

José Lopes, no poema «Minha terra», descreve assim essa ilha afortunada:

Foi... só Deus sabe, há que milhares de anos!...
De Poseidón a Ilha ou Continente,
Maravilha dos priscos Oceanos,
Erguia sôbre o Ponto do Ocidente
Os topos dos seus montes soberanos.
Era imensa, formosa, viridente...
Mundo vasto, fantástico, lendário,
Segundo as mais remotas tradições,

Povoavam-na, enchiam-na milhões,
A crêrmos Diodoro de Sicília
Via-a de longe a Terra do Arsinário.

(transcrito de Brito, 2003:71)

Pedro Cardoso, em redondilhas maiores, apresenta-nos um retrato mais pormenorizado deste imaginário mundo ancestral.

Paraízo de ventura,
Que de encantos lá havia!
Era a terra mais donosa
Que a rosa do sol cobria.

Palácios com portas de oiro
E varandas de marfim
Por tôda parte se viam,
Não tinham conta nem fim.

[...]
Seus campos lantejoulantes
De pâmpanos e trigais
E os fundos vales risonhos
De floridos laranjais

Banhavam-nos claros rios
Em áureos leitos manando,
Um manto de oiro e esmeralda
Assim a prata bordando.

(*Hespéridas*, 1930: 15-17)

Esse lugar antigo (do qual as ilhas de Cabo Verde eram ruínas) era, na visão exacerbada de Pedro Cardoso, superior a todas as civilizações antigas.

Nem Tebas, nem Babilónia
No auge dos seus esplendores
Comparar-se-lhe podiam
Em glória, fama e primores!

(*Hespéridas*, 1930: 16)

Pedro Cardoso e José Lopes recriaram um espaço utópico, identificado com a ilha da Atlântida, “local de abundância, onde nasceriam maçãs de ouro, o lendário jardim em

tudo se distinguia da penúria e das crises de subsistência que afectavam Cabo Verde” (Neto, 2008: 191). Tom Moylan nota que “a utopia começa com as contradições da vida tal como a vivemos e não com memórias de bons tempos passados ou garantias de futuras perfeições” (2000: 274). Tanto Pedro Cardoso como José Lopes, estavam conscientes das debilidades socioeconómicas de Cabo Verde. Os seus textos falavam de um grandioso passado, mas os olhares que lançavam eram para o país dos inícios do século XX.

Se inúmeros e grandes são os males
Que te afligem, ó Pátria, e te consomem
[...]

Que ainda hás-de gozar dias serenos
E felizes de sonhos e venturas,
Em compensação justa do que sofres,
E tens sofrido, desgraçada Pátria!

(*Hespéridas*, 1930: 59)

Retomo agora o assunto abordado no início dessa secção referente à originalidade da literatura cabo-verdiana, para acrescentar que essas propostas poéticas podem também ser encaradas como sendo de teor pós-coloniais, porque ao recorrerem ao mito para recriarem um espaço utópico situado em um Cabo Verde antigüíssimo, estavam de certa forma a questionar a historiografia dos colonos, ou se quiserem a negar todo o discurso utópico da própria visão *civilizadora* da máquina colonial.

Contrariando a posição do investigador Manuel Ferreira que encarava as poéticas de José Lopes e de Pedro Monteiro apenas numa perspectiva nostálgica, pensamos que muito mais nos dizem esses textos, se considerarmos as ideias defendidas por Ashcroft, quando afirma que:

The way in which the myth of return addresses the question of cultural essence determines its utopian potential, its horizon of desire. While it runs the risk of nostalgia, the myth is also strategically placed to contest the ultimate imperial utopia – history itself. History, and its associated teleology, has been the means by which European concepts of time have been naturalized for post-colonial societies. How they might resist it, why they might want to resist it, and what kind of story they might replace it with are crucial to the self-representation of colonized peoples. (2007: 423)

O mesmo autor alerta-nos para o perigo dessa idealização do passado, pois segundo ele:

It can be a dangerous strategy because it can paralyse transformative action with an arcadian nostalgia. In its most extreme form, it could be described as a ‘fantasy of unhappening’ the desire to reverse history, to retrieve some authentic pre-colonial cultural essence. (Ashcroft, *op. cit.*: 422; aspas do autor).

Embora não analisados aqui, convém também referir que o poema «Itinerário de pasárgada», inserto na obra *Cântico da manhã futura*, de Osvaldo Alcântara e a obra poética *As hespérides e eu* (1966), de Rosendo Évora, se enquadram também no género «literatura utópica».

III. 3. 2. Outras pasárgadas de mim e A louca de Serrano, duas ficções distópicas cabo-verdianas

As propostas de utopia de Dina Salústio em *A louca de Serrano* (1998) e de Mana Guta²⁶ em *Outras pasárgadas de mim* (contos, 2014), são formulações utópicas pessimistas porque em ambas as obras são descritas sociedades piores do que aquela em que vive o leitor (Sargent, 1994: 9). No romance *A louca de Serrano*, Dina Salústio apresenta-nos uma sociedade tradicionalista e machista situada num espaço ficcional denominado Serrano. Nos três contos que compõem a coletânea *Outras pasárgadas de mim*, Mana Guta situa as suas narrativas em espaços rurais do interior da ilha de Santiago (Cabo Verde).

As duas narrativas ficcionais podem ser enquadradas dentro das chamadas “utopias feministas”, porque são obras em que as suas autoras reclamam por uma emancipação das mulheres e criticam as sociedades distópicas patriarcais onde estão

²⁶ Mana Guta é o pseudónimo literário de Maria Augusta Évora Tavares Teixeira. Natural de Calheta de São Miguel (ilha de Santiago), Mana Guta é mestre em letras pela universidade Federal Fluminense do Rio de Janeiro. É também professora universitária e contista. Publicou mais de 25 artigos académicos e ainda *Língua de berço e libru grandi di Nhara Sakedu* (ensaio e memória, 2018), *Camões crioulo e história das ilhas* (contos, 2019) Foi distinguida em 2012 com o 1.º Prémio nacional de Inclusão, na categoria literatura, com o conto *Em nome da mãe*.

inseridas essas personagens femininas. Alessa Johns, em «Feminism and utopianism» (2010), salienta que:

Feminists have joined in celebrating and critiquing utopianism. On the one hand they have profited from the socio-political changes that visions of better societies have impelled; on the other, they have called into question utopias that depict static perfection – societies so ideal that they have nowhere to go, rely on rigid hierarchies and use coercion to maintain their perfect order. (2010: 174).

Em Cabo Verde, terra natal das duas autoras, ainda persiste muita desigualdade social e as mulheres (juntamente com as crianças) são as maiores vítimas dessa problemática. Por isso, “[...] a presença dos ‘segmentos subalternos’ e das mulheres e os deslocamentos produzidos pelo feminismo têm propiciado a assunção de novos temas e perfis que contam as experiências das mulheres e que nos permitem reconhecer a origem de crenças e práticas sociais que as estigmatizam” (Gomes, 2008: 278).

As ficções acima mencionadas são casos emblemáticos de textos que reclamam por uma sociedade cabo-verdiana mais justa e equitativa. As suas autoras recorreram a ficções utópicas porque “a literatura utópica facilita a especulação imaginativa necessária para gerar novas estratégias libertadoras num mundo globalizado” (Johns, 2010: 176).

Numa das passagens do romance *A louca de Serrano* a pequena comunidade patriarcal de Serrano, constituída por pouco mais de uma centena de pessoas, é assim dicotomicamente descrita:

Os homens da aldeia não sabiam o que era a fome, ou epidemias, guerras e poluição, mas também não conheciam o estímulo poderoso e afrodisíaco do estalar glorioso do pensamento. Estavam vivos e nem eram alegres ou tristes, [...] o sorriso devia-lhes estar numa zona penumbrosa do conhecimento porque ninguém contou da sua existência aberta, apesar de possuírem dentes brancos e fortes [...]. (LS: 21-22).

Nessa comunidade *pretensamente* perfeita os rebeldes ou os inconformados são rudemente punidos. O narrador exemplifica esse comportamento com o caso duma personagem feminina (Gremiana) que, ao se revoltar contra os costumes da aldeia, “vai quase fazer ruir a ordem paternalista vigente, enfrentando a acusação dos homens e recusando-se a fazer uso do artifício que lhes corroborava o machismo” (Gomes, 2008:

234). Como castigo foi jogada nas fortes correntes de uma ribeira e “desapareceu de vez no meio das águas e das pedras que lhe massacraram o corpo alto e forte” (LS: 73).

Segundo Tom Moylan, “o controlo sobre os meios da linguagem, sobre a representação e interpelação, é uma arma e estratégia crucial na resistência distópica” (2000: 149). Ainda sobre o caso da rebelde de Serrano, diz o narrador “um dia, quem sabe, acabariam por soltar a fala e lembrariam uma mulher que desistiu de ser capacho para voar, mesmo que as suas asas tinham um tempo marcado” (LS: 15-17).

Já nos três contos que compõe o livro *Outras pasárgadas de mim*, que leva como subtítulo “Três histórias de inclusão”, Mana Guta remete-nos para cenários distópicos do interior da maior ilha do arquipélago, Santiago. No primeiro conto, intitulado «Nha flana», a autora aborda a questão da virgindade e do casamento numa sociedade patriarcal e ainda a questão da liberdade individual. O segundo conto, intitulado «Nha mana», trata da questão do machismo e do travestismo; e o último conto denominado «Netinha sabida (Em nome da mãe)», aborda a questão da inclusão de pessoas portadoras de deficiências.

Para além do refúgio pessoal da autora, também parece que Pasárgada conforma-se, enquanto refúgio social a partir de diferentes subjetividades dos seus personagens. [...] Parece que Pasárgada emerge como um espaço plural, um idealizado lugar de inclusão social na diversidade. O recurso ao mito da Pasárgada poderá significar uma forma de denunciar que, perante barreiras à inclusão, se torna imperiosa a fuga da realidade circundante, que é excludente e de infelicidade.

Assim, entre a fatalidade e a utopia, a autora delineia outras possibilidades de realização a partir da elevação da dimensão individual e da subjetividade (de mim) dos seus personagens. (Monteiro, 2014: 150).

Numa das passagens do conto «Nha flana», a autora descreve-nos o terror de uma adolescente (Brancaflor) que é quase obrigada a casar dentro dos preceitos rígidos de uma sociedade rural tradicional, com um homem que ela mal conhece.

Brancaflor foi acordada pela sua madrinha de batizado. À porta do seu quarto, a sua antiga parteira, a mulher que a trouxe ao mundo, estava pronta para ela. Caso precisassem. Se precisassem.

Na sua vestimenta de noiva, tinha que levar uma peça que fosse emprestada por alguém (melhor seria se fosse da vizinhança do marido); outra peça de uma mulher mais velha da família e outra peça que fosse velha, independentemente do dono.

As restantes já estavam sobre a cama, estendidas à sua espera. Ela foi vestida, penteada e perfumada com água de cheiro. Conselhos não faltavam. As poucas pessoas que puderam entrar no seu quarto àquela hora eram as mais importantes da sua vida.

Estava aflita. Todas diziam que casamento é merecimento. Mas ela temia o dia depois de hoje. Na verdade, já temia a noite de hoje, para começar. (OPM: 14)

Mais adiante, no mesmo conto, o narrador descreve a prova de virgindade da noiva:

Calheta de S. Miguel era silêncio e expectativa. As boquinhos corriam soltas. Três dias depois do casamento, nenhum foguete a arrebentar e nenhum pano branco a ser transportado. A mãe da noiva jazia na cama, à espera que os homens da família tomassem uma decisão. (OPM: 26)

No conto «Nha Mana», a autora aborda a questão da homossexualidade num meio rural de costumes intransigentes. A personagem principal esconde a sua homossexualidade, travestindo-se de mulher. Segundo os habitantes da sua localidade, essa “mulher” deveria ser domesticada por um homem para poder se comportar como uma “fêmea”.

Bianor Matxikadu de Bia matutava em como dar uma lição na Sina.

Mulher que não fala é *kampresta*. Mulher que não se deixa tocar e olha um homem nos olhos não é *por-si*. E sina era daquelas mulheres armadas em bom que parecem desafiar os homens com suas frases curtas e silêncios compridos. E ele, Matxikadu Bia, não se deixava amedrontar nem por homem que fará mulher.

Tinha que dar uma lição nela. Sina tinha que o respeitar. [...] Sina tinha que o temer. (OPM: 47)

Para além destes dois textos aqui enquadrados dentro da “literatura utópica cabo-verdiana”, existem ainda outros mais que se ajustariam nesta categoria. A título exemplificativo, mencionaremos os seguintes contos: «O galo cantou na baía»²⁷ (1936), de Manuel Lopes e «Tosca» (1989), de Orlanda Amarílis.

²⁷ Para o estudo da questão utópica nesta obra, ver Benjamim Abdala Júnior, «Utopia e dualidade no contato de culturas: o nascimento da literatura cabo-verdiana», in *Revista da USP*, São Paulo, n.º 18, jun./ago. 1993, pp. 122-133.

IV Capítulo: ANÁLISE DO ROMANCE *BIOGRAFIA DO LÍNGUA*

IV. 1. O autor²⁸

Mário Lúcio Sousa nasceu na ilha de Santiago, Cabo Verde, no dia 21 de outubro de 1964. Formou-se em Direito pela Universidade de Havana, Cuba. Depois de concluir a sua formação académica, regressou a Cabo Verde, em 1990, e logo começou a exercer advocacia. Foi eleito deputado nacional, entre 1996 e 2000. Ainda no campo político, exerceu, entre 2011 e 2016, a função de ministro da cultura e das artes de Cabo Verde.

No domínio artístico, a sua carreira profissional divide-se em dois domínios: música e literatura. Como músico, Mário Lúcio Sousa formou, juntamente com outros músicos cabo-verdianos, na década de 90, o grupo musical *Simentera*. Este grupo de géneros tradicionais cabo-verdianos gravou quatro álbuns: *Raiz* (1995), *Barro e voz* (1997), *Simentera* (1999) e *Traditional* (2002). Já com um percurso a solo, Mário Lúcio Sousa gravou os seguintes álbuns: *Mar e luz* (2004), *Ao vivo e outros* (2006), *Badyo* (2008), *Kreol* (2010, este distinguido com o prémio Cubadisco de Melhor Álbum Internacional 2012) e *Funanight* (2016). Enquanto músico, já atuou em vários países (Estados Unidos, Brasil, Áustria, Bélgica, Inglaterra, Espanha, Portugal, Senegal, Gana, China, Coreia do Sul...) e participou em muitos festivais nacionais e internacionais.

No campo literário, podemos afirmar que, até à data, o seu percurso poderá ser delimitado em três momentos ou fases. Uma primeira fase (década de 90) que poderá ser denominada de «poética», onde publicou as obras *Nascimento de um mundo* (poesia, 1990), *Sob signos da luz* (poesia, 1992) e *Para nunca mais falarmos de amor* (poesia, 1999). A fase seguinte (1.^a década de 2000) é a fase «dramática». Nesta época, escreveu sobretudo peças teatrais: *Adão e as sete pretas de fuligem* (teatro, 2001), *Saloon*, (teatro, 2002); *Sozinha no palco* (teatro, 2004); *Vinte e quatro horas na vida de um morto* (teatro, 2006), *Um homem, uma mulher e um frigorífico* (teatro, 2007), *Adão e Eva* (teatro, 2011). As narrativas romanescas *Os trinta dias do homem mais pobre do mundo* (2000, Prémio

²⁸ Parte dos dados biobibliográficos usados nesse trabalho, foram recolhidos do sítio oficial de Mário Lúcio Sousa: <https://www.mariolucio.com> [consultado a 9 de julho de 2020].

do Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa) e *Vidas paralelas* (2002) constituem duas exceções. E a fase atual é a fase «romanesca». É a fase também onde conseguiu atingir maior capacidade expressiva e estética e em que mais se destacou. Publicou *O novíssimo testamento* (2010, Prémio Carlos de Oliveira), *Biografia do Língua* (2015, Prémio Literário Miguel Torga e Prémio PEN Clube para narrativa), e recentemente o romance *O Diabo foi meu Padeiro* (2019).

Mário Lúcio de Sousa foi várias vezes distinguido pelo trabalho desempenhado tanto na política como na arte: Medalha da Ordem do Vulcão, pelo Presidente da República de Cabo Verde; WOMEX- Personalidade do ano, 2014; Membro da Academia de Letras de Cabo Verde; Medalha de Mérito de 1.º Grau, por relevantes serviços culturais (Governo de Cabo Verde, 2017) .

IV. 2. A obra

O romance *Biografia do Língua* (doravante *BL*) é o quarto romance do escritor cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa. A obra foi publicada sob a chancela da D. Quixote, em outubro de 2015, em Portugal. Este romance foi a obra vencedora da edição 2015 do Prémio Literário Miguel Torga, prémio promovido pela Câmara Municipal de Coimbra, em homenagem ao escritor português Miguel Torga e do prémio literário PEN Clube, na categoria narrativa.

BL é uma narrativa romanesca de extensão mediana, dividida em cinco partes e, estas, por sua vez, subdivididas em pequenos capítulos. A narrativa é precedida por duas citações (uma em cada página) e por uma parte intitulada «Pré-história». Nesta parte, o autor revela-nos como lhe surgiu a ideia de escrever esta obra: “Em 2010, estando eu em Serpa, Alentejo de Portugal, ocorreu-me escrever sobre a vida de uma das profissões mais ingratas que homem algum pôde exercer, a de língua. Este era um negro que ia como intérprete nos navios de brancos para a compra dos escravos” (*BL*: 11).

Mas como certificaremos após a leitura da obra, M. L. Sousa “falha” o seu propósito inicial. No romance, o protagonista acabará por não exercer a função de língua (intérprete), visto que, recusou essa função (que lhe fora indicada pelo próprio monarca português) e, como punição, foi enviado para as plantações para trabalhar ao lado dos escravos. Estamos em crer, que ao “descobrir” a versão digital da obra *Escravo em Cuba*

(*Biografía de um cimarrón*)²⁹, do cubano Miguel Barnet (n. 1940), M. L. Sousa alterou a sua ideia inicial e preferiu seguir o roteiro daquele (tão impressionado tinha ficado com a obra do cubano). A seguinte enunciação de M. L. Sousa, atesta isso mesmo: “Quando comecei a ler o ficheiro, pensei que estava a viver um sonho dentro de outro sonho dentro de outro sonho. Resplandeceu em mim a ideia do que deve ser uma história contada” (*BL*: 12).

No romance *BL* é-nos narrado, alternadamente, duas narrativas autónomas: uma narrativa analéptica em que se relata o percurso de vida do escravo Língua (de nome próprio Esteban Montejo) e outra em que se descreve o nascimento e o desenvolvimento da vila falesiana (termo usado pelo próprio autor). As duas narrativas, apesar de autónomas, têm em comum o narrador. É ele o elemento de ligação entre as duas diegeses: na primeira como biógrafo oficial do Língua e na segunda como contador de história. Esta comunidade ergue-se à volta da narração da primeira história.

Na primeira parte da narrativa, o narrador relata-nos os primeiros sete meses de vida do Língua. Aqui o narrador dá especial destaque aos primeiros sete dias de vida do escravo Esteban Montejo, remetendo-nos assim para a narrativa cosmogónica bíblica: 1.º dia: nascimento do Língua, assinalado com “um berro premonitório”; 2.º dia: surgimento das primeiras vocalizações; 3.º dia: o bebé abriu os olhos para vislumbrar a luz; 4.º dia: a criança entrou em contacto com o mundo e com o caos, “porque dia de luz é caos”; 5.º dia: ainda não sabia sonhar; 6.º dia – o menino sorriu; 7.º dia: cerimónia de «guarda-cabeça».³⁰

Na parte seguinte, o narrador centra a sua narrativa sobretudo na descrição da vida dos moradores duma proto comunidade, designada falesiana, porque essa comunidade estava localizada numa falésia. Para além do narrador, de alguns soldados que formavam o pelotão de fuzilamento, do padre e do comandante (todos presentes desde o início da narrativa), começam a chegar mais soldados e, posteriormente, os familiares destes. Noutra parte da obra, o narrador relata-nos a recusa do menino Língua da proposta do Governador da província para ser intérprete nas embarcações dos portugueses e, por

²⁹ Esta publicação é da Edições Gallimard, Paris, 1966.

³⁰ Esta cerimónia, designada «guarda-cabeça» ou «sete», é realizada ao sétimo dia de nascimento da criança. Os mais velhos reúnem-se na casa dos pais da criança para rezar, cantar, beber e dançar, enquanto vão «protegendo» a criança dos espíritos malignos. É uma crença que mistura componentes do cristianismo com componentes religiosos da África Ocidental.

consequente, o seu envio para os barracões e para as plantações, ainda antes de completar os seis anos de idade.

Na terceira parte da obra (a parte mais extensa da narrativa), o narrador relata-nos a outra metade da infância e depois a adolescência do escravo Língua: a sua rápida adaptação à nova realidade, a descoberta do amor e a formação da sua personalidade. Durante esse período, ele fica ao cuidado de um casal de escravos que o apadrinham. Não aceitando de bom grado a sua condição de escravo, aos dezassete anos agride o contramestre e foge para o monte.

Vive solitário no monte durante quase uma década. Só regressa à cidade após a abolição da escravatura. Quando retorna, já na condição de homem livre, começa à procura de trabalho para poder se sustentar e cedo compreende que também para um homem livre a vida não é assim tão fácil.

Na outra narrativa, o narrador dá-nos conta da efervescência de vida na vila-estado de Falésia. É-nos descrito um lugar onde os seus moradores levam uma vida feliz e divertida, graças à elevação espiritual atingida e ao estilo de vida escolhido por esse grupo de eleitos.

Na quarta e última parte da obra (a única com direito ao título), o narrador dá por encerrada a sua missão de contador de história e anuncia que está pronto para ser executado. Ao que os falesianos respondem, afirmando sorridentes que nessa harmoniosa e pacífica sociedade não existia o verbo *matar*.

Na última página do romance surge uma palavra solitária a encerrar a obra: a palavra «continua». Julgamos que esta palavra não se refere à continuação da história narrada no livro, pois a ação narrada é uma ação fechada, mas antes se refere à fórmula usada para encerrar as histórias tradicionais nas ilhas, “kem sabi mas, konta midjor” (Conte agora, quem melhor souber contar). Esta apelativa fórmula de desafiar os ouvintes a não deixar cessar a(s) voz(es) do(s) contador(es) de história (e são tantas as histórias; tantas, quantas as de Xerazade).

No romance, foi utilizada uma linguagem simples para permitir que a narração fluísse sem que o leitor sentisse paragens bruscas no relato feito. Diríamos até que a escolha dessa linguagem foi deliberada. Assim como sucede nos contos tradicionais, o autor também quis que nesta narrativa romanesca a linguagem guiasse o leitor nesta fantástica viagem do escravo Língua (Esteban Montejo).

IV. 3. A influência da obra *Biografía de un cimarrón*

O livro *Biografía de un cimarrón*³¹ (1966; doravante *BC*), do cubano Miguel Barnet³², foi o intertexto-base usado por Mário Lúcio Sousa para compor o enredo do seu romance *BL*. *BC* é uma obra de cariz etnológica que relata o percurso do escravo cubano Esteban Montejo, desde o seu nascimento até à sua completa liberdade.

O objetivo de M. Barnet não foi, como o próprio afirma, de “criar um documento literário, uma novela” (*BC*: 8), mas apenas de registar a vida de um homem que viveu a escravatura e a guerra da independência cubana. E, a partir desse depoimento, também registar elementos religiosos africanos presentes na cultura cubana. Sendo o seu propósito diferente do do seu colega cubano, M. L. Sousa escolheu o registo literário para reescrever a mesma história e, a esse respeito, apresentou a seguinte justificação: “eu escolhi a ficção para recontar a vida desse homem porque os factos da vida de um escravo ultrapassam qualquer realidade e qualquer imaginação actuais” (*BL*: 12).

Confrontando as duas obras, constatamos que, de facto, houve uma forte influência da obra de M. Barnet no romance sousiano. Em ambos os livros, a história do escravo Esteban Montejo é narrada linearmente, conforme o seguinte roteiro: o seu nascimento num engenho, a sua infância e adolescência a trabalhar nas plantações e a viver nos barracões com os outros escravos, a sua fuga aos dezassete anos e a sua vida solitária no monte durante aproximadamente uma década, o seu regresso à cidade após a abolição da escravatura, a sua vida como cidadão livre, os fortuitos casos amorosos que teve até encontrar o seu verdadeiro amor e por fim o seu desaparecimento físico.

As semelhanças entre as duas narrativas não ficam por aqui nesta simples imitação do processo narrativo. M. L. Sousa também se apropriou de vários elementos e dados da

³¹ A obra de M. Barnet foi traduzida para várias línguas estrangeiras (francês, alemão...) e, também, foi adaptada ao teatro musical, na peça *El Cimarrón: Rezital für vier Musiker. Biographie des geflohenen Sklaven Esteban Montejo* (1971), de Hans Werner Henze.

No presente trabalho foi utilizado a versão digital da editora Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 2018.

³² Miguel Barnet nasceu em Havana, Cuba, em 1940. É poeta, ensaísta, romancista e etnólogo. Na sua extensa bibliografia, para além do romance *Biografía de un Cimarrón*, constam títulos como: *La piedrafina y el pavorreal* (poesia, 1963), *Cultos afrocubanos* (etnologia, 1993), *Canción de Rachel* (romance, 1969), *Gallego* (romance, 1983) *Viendo mi vida pasar* (antologia, 1987). Entre os prémios recebidos, destancam-se, o Premio Nacional de Literatura de Cuba (1994) e o Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (Chile, 2007). Foi um dos fundadores da Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (1960) e da Academia de Ciencias de Cuba (1961).

obra de M. Barnet. Desses, destacamos aqui os seguintes: (1) elementos antroponímicos, tais como Esteban Montejo (nome do protagonista), Nazário e Emilia Montejo (nome do pai e da mãe do protagonista), Gin Gongo e Susana (nomes dos seus padrinhos); (2) elementos toponímicos e referências espaciais: enfermaria de Santa Teresa, engenho Santa Teresa, barracões, plantações; (3) referências étnicas de alguns grupos de escravos: gongos, lucumis; (4) referências temporais: 26 de dezembro (dia do nascimento do protagonista); (5) sequências descritivas de lugares: “Fuera del barracón no había árboles, ni dentro tampoco. Eran planos de tierra vacíos y solitarios. El negro no se podía acostumbrar a eso. Al negro le gusta el árbol, el monte” (*BC*: 16). Na narrativa sousiana retratada assim: “ao redor era um campo nu que semeava tristeza. Não havia árvores, não havia nada, só breu, terra e solidão. [...] Os negros amam as árvores.”. (*BL*: 116); (6) elementos relativos aos hábitos e costumes dos escravos. Eis a descrição de um dos momentos de diversão dos escravos na obra *BC*:

Los días de más bulla en los ingenios eran los domingos. Yo no sé cómo los esclavos llegaban con energías. Las fiestas más grandes de la esclavitud se daban ese día. Había ingenios donde empezaban el tambor a las doce del día o a la un. [...] Con el sol empezaba la bulla y los juegos y los niños a revolverse. El barracón se encendía temprano, aquello parecía el fin del mundo. Y con todo y el trabajo la gente amanecía alegre. (22).

E no romance *BL*:

Os escravos tinham um dia chamado dia do negro. Era antes uma vez ao ano e agora todos os domingos. Nesse dia, os outros dias de semana desapareciam completamente, só restava o domingo [...] parecia surreal, mas os escravos divertiam-se mais do que qualquer outra criatura da Terra, desde que fosse aos domingos. De todos os cantos dos barracões saíam sons e eles batucavam e dançavam do nascer ao pôr do sol [...]. (129).

Não é fácil determinar, na sua totalidade, a influência que a obra *BC* exerceu sobre o romance *BL*. No campo das dissemelhanças também podemos assinalar alguns aspetos. Desde logo a pessoa gramatical usada nas duas narrações. No livro *BC* o autor resolveu manter a narração na primeira pessoa, porque queria “que o livro fosse um relato na primeira pessoa, de maneira que não perdesse a sua espontaneidade, e assim podendo inserir vocábulos e expressões idiomáticas próprias da forma de falar de Esteban”. (*BC*: 5). Por sua vez, o autor de *BL* preferiu narrar a história na terceira pessoa gramatical,

dando-lhe a feição de uma história tradicional, porque para M. L. Sousa “contar histórias era uma missão de criar mundos, universos em que um tempo entrava noutro tempo e noutro, sem piedade nem ciência, com o único objetivo milagreiro de parir magia”. (BL: 12).

Tratando-se de uma obra ficcional, M. L. Sousa dispunha de recursos e de liberdade que não eram acessíveis a M. Barnet, porque a obra deste aproxima-se mais de um testemunho etnológico.

IV. 4. O processo narrativo

Neste romance sousiano, como acima foi referido, são narradas duas histórias: uma a que designaremos de *englobante* ou *primária*³³ (onde o narrador, no papel de protagonista, descreve-nos a formação e o desenvolvimento da vila utópica de Falésia e apresenta-nos o seu papel determinante na fundação dessa vila-estado) e a outra a que designaremos de *encaixada* ou *secundária* (em que o narrador nos relata a vida extraordinária do escravo Língua, desde o seu nascimento até à sua libertação da condição de escravo).

O autor recorreu à alternância para fazer desenrolar as duas diegeses, sendo que a narrativa encaixada constitui, em relação à englobante, uma narrativa analéptica. Para conseguir esta construção, ele recorreu à técnica *mise en abyme*. M. L. Sousa montou dentro da narrativa principal, outras narrativas: a narrativa do escravo Língua e ainda algumas breves narrativas anedóticas. Destas destacamos um inusitado episódio que narra a história de fim do mundo. Ao alternar-se entre as narrativas (ou contos) que compõem o romance, ele conseguiu, por um lado, abolir as categorias “tempo” e “espaço” entre essas narrativas e, por outro lado, tornar esses “contos” autorreflexões da narrativa principal. “A história do Língua cruza-se com a de todos os falesianos na máxima harmonia” (BL: 201).

³³ Para o entendimento dos sentidos das expressões “narrativa englobante” e “narrativa encaixada”, ver. Tzvetan Todorov, *Poética da prosa*, col. Signos 19, Lisboa: Edições 70, 1979, pp. 85-88. Para os sentidos das expressões “narrativa primária” e “narrativa secundária”, ver. Vítor M. de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 755.

Nesta outra passagem a abolição total do tempo e do espaço é magistralmente comentada pelo narrador: “[...] a minha própria história foi o Língua que ma deu, assim como fez com a história de cada um dos habitantes deste lugar. Tivemos a habilidade involuntária de criar não só novo espaço no mapa-múndi, mas também um novo tempo no imago-múndi” (BL: 297). E a sensação de *abyrne* é aumentada nestas outras duas passagens: (a) “vivemos dentro de uma história, aprendemos relaxadamente que uma história é habitável e já não há nenhum falesiano que consiga viver fora desse universo” (BL: 265); (b) “estamos aqui a conviver como uns habitantes de um livro” (BL: 78).

B. M. Eikhenbaum, no artigo «Sobre a teoria da prosa» (1989), afirma que “a narração é um dos elementos que determinam a forma da obra, por vezes o elemento principal” (1989: 76). Esta asserção aplica-se plenamente ao romance BL, porque nesta narrativa romanesca “a narração é uma finalidade em si” (Chklovski, 1989: 62). No início do livro, M. L. Sousa transcreve uma fórmula usada, em Cabo Verde, para se iniciarem as histórias tradicionais: “história, história, fortuna do céu, amém” (BL: 17). Aqui o autor remete o leitor para a importância que a narração assume nesta obra, visto que é através dela que o leitor receberá essa espécie de *fortuna* ou *dádiva* divina.

A nova sociedade descrita no romance é erguida ao ritmo evolutivo da narração, tendo, provavelmente, como texto palimpséstico o primeiro capítulo do evangelho de S. João, M. L. Sousa também vai a partir do verbo *materializar* o seu projeto utópico. O narrador está também consciente da força do ato verbal e atesta-a em várias passagens da obra. Eis alguns exemplos, “confesso que estou a assistir ao nascimento de alguma coisa que nunca antes existiu na face da terra” (BL: 80); “a história é uma espécie de ancestral matéria fundadora deste lugar. A arte de ouvir é a nossa identidade primária” (BL:139); “a história aqui não é um conto, é uma vida que decorre” (BL: 237); “estamos perante uma nova biologia elementar, em que a fantasia supera o conhecimento, o fantástico dita a realidade e a maravilhosa arte de contar histórias com minúscula é a mãe da arte de fazer história com maiúsculo” (BL: 239).

Mas se por um lado “contar é viver” porque o narrador/condenado “vive unicamente na medida em que pode continuar a contar” (Todorov, 1979: 88), por outro lado também contar é transformar, pois a história é uma espécie de “fortuna do céu” (BL p.17). O próprio narrador faz esta revelação: “Quanto mais conto, mais os militares se mostram despreocupados e felizes” (BL p. 68). Isto acontece logo no início da narração da história do escravo Língua. À medida que essa história se vai desenrolando, chegam

mais pessoas à falésia e o estado acima referido pelo narrador também se vai processar nos novos moradores, que já não querem mais voltar.

Na segunda parte do romance, o narrador afirma:

Toda a gente aqui já compreendeu que o condenado não está a contar a história apenas para sustentar os dias, como fez Xerazade, a princesa árabe que se ofereceu em casamento ao vizir a fim de salvar as outras esposas do reino, que eram sumariamente assassinadas pelos seus maridos ao amanhecer das núpcias. Xerazade, muito sábia, livrou-se desse destino contando desde a primeira noite histórias ao seu Xariar. Amanhecia e na noite seguinte anunciava um novo episódio que se ligava ao anterior e ao anterior, sempre com deixas para o amanhecer e assim por diante. Conta-se que por mil e uma noites ela adiou o seu fim, adiando o final da história. E o vizir, apaixonado e incapaz de amar a sua esposa sem as palavras mágicas na noite, anunciou a liberdade da princesa e mandou ilibar todas as outras mulheres do reino. Esta é a história de Xerazade, mas eu não estou a adiar a minha execução. (BL: 90).

Mas quem acompanha o desenrolar da narrativa do romance sousiano sabe que tanto o narrador deste como a princesa persa de *As mil e uma noites*, só vivem enquanto tiverem algo para contar. Em ambas as obras, “o homem é apenas uma narrativa; logo que a narrativa deixa de ser necessária, ele pode morrer” (Todorov, 1979: 90). E para amenizar essa condição *fúnebre* presente na narrativa englobante, nada melhor do que recorrer ao humor. Graças a essa estratégia estilística, também muito própria dos contos tradicionais, os leitores vão-se divertindo e deleitando ao longo das narrativas.

IV. 5. O tema da utopia no romance *Biografia do Língua*

As narrativas utópicas contemporâneas surgem sobretudo ligadas ao género romance, pois, a partir do séc. XIX, o romance transformou-se “na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos” (Silva, 1984: 671). Os modernos ficcionistas utópicos, atentos à evolução das diversas formas literárias e conscientes da preferência dos leitores contemporâneos pelo género romance, tentam integrar neste, o género utopia. Patrick Parrinder, em «Utopia and romance» (2010), afirma que o romance utópico é um género híbrido, composto por elementos

melodramáticos da intriga e elementos de mistério, de aventura e de amor com conteúdos utópicos didáticos (2010: 157).

Relativamente à evolução desses dois géneros, Chris Ferns salienta que o romance tem sido determinante em muitas das atuais alterações nas ficções utópicas, levando os autores a darem maior ênfase à caracterização das personagens, à interação dramática e à complexidade da ação (1999: 16). Na utopia *BL* os aspetos romanescos evidenciam-se mormente na narrativa encaixada, porque é aqui que acompanhamos a grandiosa luta do protagonista contra os valores e os ideais defendidos por uma sociedade escravocrata na qual ele está inserido, enquanto também vamos seguindo os incidentes que o afastam do seu verdadeiro amor.

O romance *BL* apresenta-nos eventos historicamente situados entre os meados do século XIX e a primeira metade do século XX, ficcionalmente representados num espaço designado pelo próprio narrador «arquipélago-mundo». “Aqui dizemos Falésia, noutras partes diz-se Aruba, Curaçao, Cabo Verde, São Tomé, Bonaire, Cuba, Haiti, Casamence, Guadalupe, Martinica, Guiana, Reunião, Santo Domingo, Louisiana, São Bartolomeu, St. Martin, [...]” (*B.L.*: 290). Situando, desta forma, o universo diegético do seu romance num espaço geográfico indefinido, o autor recorre a uma característica presente na ficção utópica inaugural de Thomas More (1516) e imitada em muitas das ficções utópicas posteriores.

Nesta utopia sousiana, é-nos apresentada na narrativa englobante um *locus amoenus* que “borbulha de animação e de cores” (*BL*: 81), um “lugar fantástico e maravilhoso” (*BL*: 192) onde as pessoas levam uma vida alegre, divertida e liberta das tribulações diárias, enquanto que na narrativa encaixada é-nos, contrariamente, descrita um *locus horrendus*, onde o contexto sociopolítico de escravidão cria situações de permanente violência, exploração, opressão e desumanização. Também nesta particularidade de a utopia ser uma obra composta por dois livros (ou duas narrativas de perfis contrários), M. L. Sousa segue, com alguma variação, uma estratégia presente em algumas utopias, sendo que nestas últimas normalmente a obra é uma justaposição da crítica à sociedade coeva do autor com a descrição de uma sociedade ideal (Fitting, 2010: 141).

A narração de uma história iniciada pelo condenado à morte (derradeiro desejo que lhe fora concedido), vai se prolongando mais do que era expectável e aquilo que era para ser uma ação sumária, vai sendo indefinidamente adiada até ao término da narrativa.

Os ouvintes são *cativados* pelo enredo e, de uma situação de estadia temporária passam a de uma permanente. Chegam mais soldados à falésia³⁴ levando consigo “vários sacos e caixas de madeira” (BL: 68). Porque não regressaram às suas casas, nem os primeiros nem os últimos soldados acampados na falésia, chegam os seus familiares a fim de certificarem o motivo de tão prolongada demora dos militares. Dos que chegam, todos ficam porque ninguém quer regressar sem antes conhecer o desfecho da narrativa. E cada vez mais aparecem mais pessoas, vindas “da vila e dos campos, dos litorais e das montanhas” (BL: 72).

E, assim, de um ermo vai ser erigido um povoado (transformado depois em vila) que albergará um *novo mundo novo*, constituído por pessoas que abandonaram os seus antigos lares, as suas antigas profissões e, algumas, até os seus próprios países de origem (caso do ministro do Ultramar e de alguns estrangeiros que elegeram Falésia como novo lar). Diz-nos o narrador, que dos que lá foram “ninguém voltou a casa, nem para apagar o lume, nem para ir buscar os lençóis e as trouxas de higiene. Ninguém quis perder mais do que já tinha perdido” (BL: 110). Essas pessoas estão *maravilhosamente* presas à história do escravo Língua (Esteban Montejo), narrada por um condenado à morte.

A história oral torna-se assim o elemento-chave da própria diegese, o elemento capaz de alterar o estado de coisas (e no caso particular deste romance, de construir uma nova *nação*). O autor afirma logo nos instantes iniciais do romance: “Vi-me então feliz a escrever um livro em que a história fosse sobretudo a magnífica missão de contar histórias. Um enredo em que a personagem central é a própria maravilha de contar e de escutar” (BL: 12). Ao aproximar estilisticamente o seu romance do género conto tradicional, M. L. Sousa conseguiu estabelecer uma conexão entre duas formas literárias que embora distintas, partilham algumas afinidades.

Patrick Parrinder nota que:

Utopia, the good place which is no place, is also the place at the end of the traditional fairy tale, where ‘They all lived happily ever after’. [...] In utopian narratives, the blissful state fleetingly evoked in the fairy tale’s final sentence is extended to a whole society, and fully and often pedantically spelt out. (2010: 154; aspas do autor).

³⁴ Uso (f) minúscula na palavra «falésia» quando referente a costa marítima alta e a pique; o rochedo que a forma. E (F) maiúscula para denominar a vila batizada de Falésia na obra.

Todo o romance foi concebido num estreito diálogo com os contos tradicionais. E tal como nas narrativas populares também nesta ficção romanesca a *palavra* oral recupera a sua força e importância originais. Como vários escritores africanos modernos, também M. L. Sousa é um dos que “repõem na escrita a arte griótica, o maravilhoso do *era uma vez* e, refrânica encantatoriamente, vêm contar a *forma como se conta*, na sua terra, *encenando as estratégias narrativas*, em simultâneo à narração” (A. Leite, 2003: 92; *itálicos da autora*).

A narrativa do Língua conseguiu *reformular* o comportamento dos moradores de Falésia e também o do seu próprio narrador (recordemos que de início ele temia a morte, mas à medida que foi narrando, conseguiu afastar de si esse temor, até ter alcançado a paz interior). Podemos desta forma afirmar que a narração que os novos residentes de Falésia acompanham, constitui uma espécie de “batismo espiritual”, que vai levá-los deliberadamente a praticarem dois atos: (1) abandonar conscientemente os antigos costumes e hábitos – pois, os mesmos não se coadunavam com o novo estilo de vida – e (2) partilhar em comunhão espiritual o estilo de vida dessa nova sociedade, o estilo dos “mansos e históricos falesianos”.

Robert C. Elliott recorda-nos que a maior parte dos escritores de narrativas utópicas descuram os elementos ficcionais em detrimento dos aspetos sociopolíticos que esses literatos pretendem realçar (2013: 83). Partindo desta avaliação, consideramos que *B.L.* não segue a linha clássica do romance utópico, convencionalmente ocupada na descrição detalhada de uma sociedade que conseguiu criar um sistema sociopolítico tido como perfeito ou ideal e que, por essa via, os seus cidadãos são pessoas tornadas realizadas.

Esta ficção é antes uma utopia que procura apresentar uma sociedade onde as pessoas atingiram um estado de realização, por via de limitação das necessidades e desejos (Ashcroft, 2007: 412). Chris Ferns sublinha que “o papel da utopia mudou: o objetivo da narrativa utópica tornou-se menos a defesa de formações sociopolíticas alternativas específicas, e mais o estímulo e a educação do desejo” (1999: 231), e são essas novas visões utópicas as seguidas por M. L. Sousa. Por isso, nesta utopia moderna, verificamos que os falesianos não procuram nesse sítio *abençoado* que é Falésia, a abundância para suprir as suas carências materiais nem o conforto que lhes favoreça o gozo. Perseguem, acima de tudo, a paz interior. Almejam elevar-se espiritualmente. Só

assim se explica o desdém que mostram pelo trabalho excessivo e a negligência de leis e de outros mecanismos de regulamentação.

No encalço desta linha modernista, o romance utópico sousiano pode ser enquadrado, considerando alguns aspetos que assim o determinam, na apelidada *utopia pós-materialista*. Para Richard Saage, um dos propugnadores desse conceito, as utopias pós-materialistas são as que:

[...] set great store by a far-reaching decentralisation of political and economic institutions to allow a greater share for all in the formation of the commonwealth. [...] Science and technology are furthered selectively and only then, if they are compatible with sustainability. In addition, physical labour is elevated to such an extent that it seems equal at least to intellectual work. At the same time, the strict division between work and leisure is dissolved. Concepts of self-determined work replace disciplining hierarchies of work. Moreover, one can detect a tendency towards the renunciation of consumerism. The revalorization of sexual and artistic needs replace the predominance of conspicuous consumption. [...] And last but not least, postmaterial utopianism dissociates itself from a progressivist philosophy of history and its materialist essence that enforces the dominance of nature through technology. (2006: 6-7).

Avaliando o romance *BL* à luz desse conceito, podemos afirmar que esta utopia está, temática e ideologicamente, próxima desta nova corrente utópica, salvaguardando algumas características afiguradas nas ficções utópicas pós-materialistas, ignoradas ou não desenvolvidas nesta ficção sousiana.

Se nas utopias ficcionais tradicionais as sociedades utópicas normalmente já se encontram formadas logo nos instantes iniciais da narrativa, no romance utópico *BL* a sociedade idealista a ser apresentada ao leitor, ainda não foi fundada. A descrição da sua criação só é iniciada na segunda parte da obra, quando o leitor já acompanha a narrativa analéptica. Portanto, uma parte substancial do romance de M. L. Sousa trata da descrição da origem e da formação da vila utópica de Falésia.

O dispositivo narrativo usado pelo autor para criar essa inédita sociedade foi, como acima referido, a narração da história de um escravo prodígio que aprendeu a falar aos sete meses de idade. As formulações desta nova *vila-estado* constituem uma alternativa *melhor*, não somente em relação à sociedade escravocrata retratada na narrativa encaixada, como também em relação às sociedades coevas da falesiana – sociedades donde se apartaram a maior parte dos moradores que foram depois fundar

Falésia – e ainda, em última instância, a sociedade (ou época) a que M. L. Sousa pertence. A explicitar melhor esta última ligação, está a seguinte afirmação de Chris Ferns:

In theorizing a more perfect world, the writer remains governed by the realities of his or her own society, extrapolating from its more positive aspects, reacting against its more negative ones, recasting it in the light of social and political theories generated by the imperfect reality from which utopia separates itself. (1999: 2).

Importa sublinhar que M. L. Sousa, sendo um autor contemporâneo, escreve para os leitores do século XXI. O seu romance utópico deve, acima de tudo, ser lido e examinado levando em elevada consideração os atuais problemas, anseios e aspirações dos cabo-verdianos (e de forma mais geral, dos homens atuais). Mas claro que com isso não pretendemos dogmaticamente excluir outras possibilidades de apreciações e leituras mais amplas e abertas.

É fácil percebermos que a sociedade escravocrata onde está inserido o escravo Língua é, por força dessa circunstância, uma sociedade desumana. É um lugar onde o ser humano está privado da sua liberdade e é obrigado a trabalhar contra a sua própria vontade, onde um grupo de homens e mulheres negras é manipulado e desumanizado por um grupo minoritário de colonos brancos que se julga no direito de subjugar o outro, exercendo maus tratos e castigos corporais, violência verbal e psicológica. Eis demonstrada essa desumanidade numa passagem em que o narrador se refere ao livro de assentos de escravos:

Por ele sabe-se de faustosos proprietários que são filhos de escravos, de escravos que foram filhos de homens livres, de gente que trocou de apelido para apagar o passado, gente que comprou apelidos para branquear o futuro e gente que desapareceu inteira e completamente com nome, apodos, fortunas e tudo. Conta de pessoas que foram esfregadas com uma borracha até perderem a tinta, que foram riscadas, emendadas, corrigidas, sobrescritas e marcadas com uma cruz para o resto da vida, e de outras que foram rasgadas, queimadas, mutiladas e deitadas ao mar sem compaixão nenhuma. (BL: 92)

Como alternativa a esse *locus horrendus* e para dar voz àqueles que foram votados ao silêncio, o autor elegeu a utopia, entre as várias possibilidades de expressão literária, porque a imaginação utópica recorre a narrativas, imagens e alegorias para idealizar a

sociedade futura (Douzinas, 2000: 225). E assim ele fez, concebeu-nos a Falésia, uma sociedade baseada no amor, no respeito ao próximo, na igualdade, na fraternidade e na tolerância. É o narrador quem através das suas duas narrativas, põe o leitor em contacto com as duas sociedades. Costas Douzinas afirma que:

The postmodern utopia promises to shelter human relations from reification, from being turned into the non-relation of subjection, dependence and mastery of one over others. Subjection makes a relationship unavoidable and therefore destroys the existential freedom of the participants, of both master and subjected. The utopian hope promotes social relations in which the people experience their lives as if they were free from necessity. (2000: 239).

Assegura o narrador: “Em Falésia, nós nos governamos mutuamente e tudo que indica domínio de um sobre o outro está extinto por convivência e por esquecimento” (BL:265). De imediato percebemos que na vila de Falésia a liberdade e a dignidade humana assumem-se como os dois motivos principais desta narrativa romanesca utópica. É compreensível que assim seja se, para além das situações vivenciadas pelas personagens nas duas narrativas que compõe o romance, também tivermos em atenção as próprias circunstâncias do mundo atual. Circunstâncias essas em que em várias partes do mundo as duas questões acima referidas são constantemente postas em causa.

Nesse sentido, as formulações utópicas presentes na obra *BL* são pós-modernas e pós-coloniais, se considerarmos as utopias pós-coloniais como sendo as narrativas que tentam reescrever as histórias das sociedades e dos povos cujos colonizadores adulteraram, negaram e desvalorizaram os seus percursos históricos. M. L. Sousa sabe que o seu discurso é um contradiscurso e di-lo pela voz do narrador:

Hoje comparo aquilo que o Rei quis com aquilo que este povo quer que eu faça com o Língua. Um quis que inventasse, o outro quer que descubra. Concluo que tomei a decisão certa. E, fiel ao princípio, agora vou terminar a minha biografia do Língua, ciente de que a minha própria história foi o Língua que ma deu, assim como o fez com a história de cada habitante deste lugar. (BL: 297).

Terá sido este afastamento do discurso dominante que levou o narrador a ser condenado à morte? O motivo não nos é explicitamente indicado e muito menos

explicado, mas outra razão não será a não ser esta: o narrador fora condenado porque desobedeceu ao monarca português, desmascarando os horrores por detrás do discurso civilizador do sistema colonial. Afinal, a história do Língua é a história coletiva de um povo que, apesar de subjugado e humilhado, foi resiliente e alcançou a liberdade.

A narrativa utópica sousiana, por várias razões, não deve ser exclusivamente interpretada à luz das homólogas ocidentais, mas primeiramente deve ser lida e analisada como uma utopia ficcional cabo-verdiana (e africana), obviamente inspirada em outras ficções utópicas clássicas. O próprio romance dialoga com textos de diferentes culturas, tais como os das tradições orais africanas, a filosofia taoista, os contos de *As mil e uma noites*, para além do facto de se ter apoiado numa narrativa etnológica cubana. Logo, consideramos que todas essas influências não ocidentais presentes na obra, reclamam uma leitura mais *ampla* dos conceitos de *utopia* e *ficção utópica*. Lembra-nos Fredric Jameson, em *Archaeologies of the future* (2005), que:

Few other literary forms have so brazenly affirmed themselves as argument and counterargument. Few others have so openly required cross-reference and debate within each new variant [...]. So it is that the individual text carries with it a whole tradition, reconstructed and modified with each new addition, and threatening to become a mere cipher within an immense hyperorganism, [...]. (2005: 2)

A afirmação de Jameson ajuda-nos a melhor enquadrar e interpretar a utopia sousiana, porque, alargando o nosso entendimento do conceito da expressão *gênero utópico*, mais apetrechado estaremos para julgarmos a presença, no romance, tanto de componentes da utopia ficcional clássica como também da utopia ficcional contemporânea. Da mesma forma, melhor saberemos analisar os géneros narrativos que influenciaram a construção da própria obra, caso do romance e do conto tradicional.

Do ponto de vista relacional, existem pouco contactos entre Falésia e o mundo exterior. “Embora o isolamento da utopia seja claramente concebido para a proteger da contaminação da miséria e desordem do mundo real, nunca poderá ser *tão* isolada a ponto de ser inacessível [...]” (Ferns, 1999: 2; *italico do autor*). Na verdade, Falésia não exclui àqueles que quiserem comungar os seus ideais (sejam nativos ou estrangeiros) e, embora ténue, mantém o contacto com o exterior. Entretanto, é uma relação de distanciamento, refletido no comportamento dos falesianos de total apego à narração do condenado. E tão

vigoroso é esse apego que não saem de Falésia nem para visitarem as antigas localidades nem para comercializarem noutras paragens da ilha ou do arquipélago.

Um desses raros momentos de contacto entre os falesianos e os forasteiros acontecem quando sazonalmente chegam os comerciantes estrangeiros. Porém, o exterior é encarado como uma má influência, como um lugar caótico e incoerente (*Ibidem*). Por isso, preferem ser deixados em paz. E tanto assim é que eles próprios afastaram-se deliberadamente das restantes comunidades da ilha e perderam “a noção do mundo lá fora” (*BL*: 226). À entrada de Falésia fixaram uma placa que diz: “Nós não queremos fazer história, queremos ouvir histórias” (*BL*: 265). O narrador/contador de história esclarece-nos o sentido desta frase-advertência: “Deixem-nos em paz é o que a placa quer dizer” (*ibidem*). Os falesianos não estão interessados nos factos e acontecimentos exteriores e, contrariamente aos outros povos, não querem fazer histórias.

Aqui reside um dos maiores perigos das narrativas utópicas, a falta de dinamismo, pois “o seu carácter estático condena-o inevitavelmente à obsolescência. Por mais radical que seja o seu impulso inicial, o sonho utópico é continuamente ultrapassado pelo curso da história” (Ferns, 1999: 5). Os falesianos, embalados na narração do condenado, não têm pretensão, enquanto colonizados no próprio território, nem de lutarem pela autonomia da ilha, nem de participarem em nenhuma ação política, cultural ou social que envolva a contribuição de toda a colónia.

Os leitores de *B.L.* constataam que, após um florescente período de desenvolvimento, a vila falesiana atinge o seu auge e os seus moradores dormem e acordam “sem mais pretensão do que ouvir narrar” (*BL*: 251). Esta espécie de clímax a prenunciar a inevitável decadência de Falésia é assustadoramente pressentida nesta frase do seu mais ilustre cidadão, o contador de história: “vivemos dentro de uma história, aprendemos relaxadamente que uma história é habitável e já não há nenhum falesiano que consiga viver fora desse universo” (*BL*: 265). Em Falésia, as transformações começam a parar e os hábitos, os saberes e os costumes, porque constantes, tendem a se cristalizar. A placa colocada à entrada da vila é elucidativa dessa mentalidade estática e não progressista. Uma pergunta nasce nos leitores: o que é que acontecerá com aquele cuja opinião se desvia da do coletivo? A resposta mais provável poderá ser esta: o rebelde será expulso desse “universo ficcional habitável”. E quando assim acontece, a própria utopia funciona como um obstáculo à realização pessoal, acabando por ser a defesa da *status quo* (Fitting, 2010: 141). E neste ponto, damos razões aos autores que afirmam que em

todas as utopias existe um lado sombrio, ou seja, a possibilidade de emergir um cenário distópico.

Para além dos acima mencionados, é digno de registo referir que, embora enquadrada claramente nas correntes utópicas modernas, nesta utopia são postos em prática certos dispositivos usados nas utopias clássicas, e ora destacamos dois deles: (a) não há individualidade, apenas pessoas generalizadas (Wells, citado em Ferns, 1999: 4), as personagens são tratadas em nome das funções que desempenham, do sexo ou da idade; ou quando têm nomes estes são acompanhados de profissões: cabo Falinha, Juvêncio barbeiro, alfaiate Manel...); (b) não há propriedade privada e todos os bens (mesmos os humanos, como é caso das crianças e dos velhos) são coletivamente partilhados.

A cultura de Falésia é assim, de barriga para dentro cada madre é progenitora de sua cria, mas de barriga para fora os meninos pertencem de nascença à comunidade. Mamam em indistintas tetas, brincam na soleira de qualquer casa, comem onde ao primeiro é oferecido de comer, dormem onde cabecearem, tomam banho onde lhes for dado, vestem a roupa de qualquer um que é de todos e vivem felizes em rodas e grupos como se fossem todos partes uns dos outros. (*BL*: 247).

Antes de procedermos à análise de alguns dos aspetos desta ficção utópica que merecem uma atenção mais pormenorizada, gostaríamos ainda de acrescentar que *BL* se enquadra nas tendências mais recentes das modernas utopias, porque a utopia sousiana vai apresentando os melhoramentos que se vão sucedendo progressivamente na vida dos falesianos:

[...] utopia has become a strategy of creativity, clearing the way for the only path that man can possibly follow: the path of creation. By incorporating into its logic the dynamic of dreams and using creativity as its very driving force, utopia reveals itself as the (only possible?) sustainable scheme for overcoming the contemporary crisis. (Vieira, 2010: 23).

As formulações utópicas de M. L. Sousa expostas no romance *BL*, “não são tanto sonhos de ordem em um mundo desordenado, mas sonhos de liberdade em um mundo de opressão. A liberdade individual e a autorrealização tornam-se os principais objetivos das sociedades perfeitas, em vez da imposição de uma ordem estática e centralizada [...]” (Ferns, 1999: 15-16).

IV. 5. 1. Da formação da “nação” falesiana

Como se origina a sociedade utópica? Esta questão, supostamente simples, é na opinião de Chris Ferns uma questão muito evitada ou mal respondida na maior parte das narrativas utópicas (1999: 26). Os autores de utopias mostram-se mais preocupados em apresentar aos leitores as “maravilhas” das suas sociedades utópicas do que em se aterem na explicação de como surgiram essas mesmas sociedades. A este respeito, *BL* constitui uma exemplar exceção, porque grande parte da narrativa sousiana centra-se sobretudo na descrição da origem e formação da sociedade falesiana. O romance termina precisamente quando a sociedade falesiana atinge o seu grau civilizacional mais elevado. Exatamente no ponto em que costumam iniciar as ficções utópicas.

A narrativa do Língua é o elemento essencial que une todos os habitantes de Falésia. A história é tão importante na vida deles que o próprio narrador reconhece que em Falésia “a história é um direito humano” (*BL*: 291). Graças a ela foi possível a evolução humana.

Em Falésia, as novas gerações já trazem nos genes toda a informação necessária para viver neste lugar. Saber história aqui em Falésia é como mamar ou gatinhar, o que significa em termos de seleção natural que, certamente, somos uma nova espécie. Aqui os meninos nascem a ouvir histórias, [...]. Na verdade, estamos perante uma nova biologia elementar, em que a fantasia supera o conhecimento, o fantástico dita a realidade e a maravilhosa arte de contar história com minúscula é a mãe da arte de fazer História com H maiúsculo. (*BL*: 239).

Como foi referido acima, a descrição da formação da vila utópica de Falésia tem início na segunda parte do romance. Na parte antecedente da narrativa, só se encontravam na falésia, os diretos envolvidos na execução e a vítima. E tudo o que existia então, nesse lugar ermo, era um acampamento militar provisório, afastado das comunidades onde viviam os nativos da ilha e alguns colonos portugueses. O auditório formado à volta do condenado foi crescendo e era necessário que os ouvintes se abrigassem das intempéries enquanto acompanhavam o desenrolar da biografia do Língua.

Pouco tempo depois da chegada dos novos visitantes, chegaram também os objetos, os animais, as crianças e os velhos. Cada família foi improvisando o seu espaço

e passados alguns anos, já havia em Falésia “nomes de ruas, lamparinas de iluminação pública, uma capela, um altar, um chafariz, um posto de socorros, um largo de fumo, uma área de jogo, uma fortaleza, uma manjedoura, um bebedouro e uma barbearia [...]” (BL: 109). Mas há uma chegada assinalada mais solenemente do que todas:

Depois de quase vinte anos aqui na falésia, começou a revolução industrial. E aqui ela chegou com a entrada da mesa, uma coisa corriqueira de quatro patas, que, porém, tudo mudou. Pois agora não é chão posto como dantes, mas mesas de se sentar à vontade. Cada mesa é um compartimento que nos deu aquilo a que podemos chamar base da sociedade falesiana. (BL: 109).

À medida que os moradores foram discretamente se organizando e cada coisa ia ficando no seu “devido e precioso lugar”, o laço de pertença foi se reforçando. Esse sentimento de que a comunidade falesiana é uma nação, é comprovada em várias passagens do romance. Eis um desses momentos, aquando da chegada inesperada do ministro do ultramar: “Vai ver com os próprios olhos, e não com os dos seus vinhos informantes, a pirraça oficial em que se tornou toda a joia de sua Coroa, vai certificar-se de que existe uma quase-república dentro de uma colónia que está dentro de um reino [...]” (BL: 178).

A noção de *nação* não deve ser aqui entendida no seu *stricto sensu*, mas antes num sentido mais lato. A nação, no sentido falesiano, significa um conjunto de indivíduos que elegeram livremente um determinado espaço para viverem e esses indivíduos, passado um determinado tempo, singularizaram-se das demais comunidades vizinhas e passaram a partilhar a mesma “cultura” e a terem os mesmos ideais e aspirações. E tudo está conectado com a história *infinita* que está sendo narrada. Os falesianos são conscientes dessa forte ligação espiritual. “A história é uma espécie de ancestral matéria fundadora deste lugar. A arte de ouvir é a nossa identidade primária” (BL: 139).

Mas foi preciso que alguém investido de uma autoridade oficial (embora simbólica) fizesse essa declaração de nação, para que do verbo vislumbassem a realidade.

Nunca imaginei uma situação dessas. Não a questão em si, mas toda a carga simbólica que o ministro colocou. Primeiro, ele disse povo falesiano. Depois chamou Falésia, com maiúscula e sem artigo, como se diz Portugal. Também disse cidadãos e cidadãos

falesianos. E, por último, falou em empobrecer uma nação. Falésia então é pátria, país, Estado, naturalidade, origem e nação. (BL: 194).

Nesta utopia onde as modificações vão progressivamente acontecendo na vida dos cidadãos, também a noção de nação vai progressivamente crescendo no espírito dos falesianos. Eles sabem que estão construindo uma nova «república» e colocam todo o engenho nesse novo projeto de vida.

IV. 5. 2. Da instrução

O ensino desempenha um papel preponderante nessa nova sociedade e, por isso, é uma das matérias mais bem tratadas neste romance utópico. A continuidade dos valores e das boas-práticas do povo falesiano dependem grandemente da instrução e da preparação dos falesianos, mormente das gerações mais novas. Um dos mais distintos moradores de Falésia, o ministro, expressou desta forma a sua preocupação a um outro ilustre morador, o condenado:

A Felícia sabia onde era o lugar de cada coisa antes mesmo de elas terem estado no lugar onde estão, como pedras, árvores, certas ruínas e até lagoas. O senhor condenado sabe. Pois a questão é esta: essas cidadãs falesianas não deixaram suas sabedorias com ninguém e isto empobrece uma nação. (BL: 193).

Os moradores pressentiram que esse *vazio* de saberes, só poderia ser colmatado com a instrução. E resolveram investir na educação para se instruírem e para conservarem o património cultural que ia florescendo. Poucas coisas são tão valorizadas em Falésia como a educação. “Em Falésia é o início do ano lectivo, que hoje é uma das nossas festas maiores. Ver um menino a caminho da escola ou sentado a descobrir o mundo é dos mais belos presentes que nos podemos oferecer” (BL: 203).

Foram tomadas algumas medidas no sentido de promover o ensino na comunidade falesiana. O ministro ordenou que fosse criada uma “escola materna para aulas de costura, culinária, bordados, moral, religião, bons costumes e amor ao próximo” (BL: 187) e também ordenou que o ensino fosse ministrado na língua materna, ou seja, na língua

falesiana. A mudança na língua de ensino é uma decisão arrojada porque assinala uma cisão com aquilo que é praticado no resto da ilha e na Metrópole.

Em termos pedagógicos, o ensino falesiano rompe, em certos aspetos, com o ensino tradicional. Nessa nova escola os discentes estão dispensados de realizar exames e nunca ficam retidos no mesmo nível. Eles vão sempre progredindo e as metas são as que cada um traçar para si mesmo. Sendo assim, “cada um aprenderá aquilo que puder e quiser e empregá-lo-á para melhor compreender a sua própria história” (*BL*: 194) No caso dos mais novos, estes vão receber uma instrução significativa, “isto é, em vez de as crianças começarem o dia a competir por coisas que depois esquecerão, vão aprender a conhecer o colega, a ser com o colega, a juntar os seus conhecimentos, a complementar os saberes” (*BL*: 188). Quanto aos graus académicos, a importância que lhe é atribuída é mínima. Após um determinado período de estudo, “atribuem-se livremente licenciaturas e doutoramentos” (*BL*: 205).

A seguinte afirmação do condenador, comprova que as boas práticas pedagógicas dos falesianos tiveram êxitos.

Assim, nesse esforço jubiloso, passados apenas vinte e dois anos desde que introduzi a educação na narração, todos os graus académicos estão atingidos, todas as crianças estão escolarizadas, todos os adultos alfabetizados. Agora estamos gerando os nossos próprios cientistas e caminhamos para a graduação de certas partes da história do Língua só para universitários e pesquisadores, [...]. (*BL*: 205).

Para que ninguém ficasse para trás, os falesianos criaram currículos adequados às necessidades educativas de cada um. Nessa escola inclusiva, também as pessoas portadoras de deficiências têm os mesmos direitos que as pessoas ditas normais. Essas boas práticas pedagógicas possibilitaram que, passados alguns anos, todos os adultos e crianças (em idade escolar) estivessem escolarizados e que houvessem graduados em todos os níveis de escolaridade.

Porém para lá chegaram, tiveram de vencer alguns obstáculos. O maior deles era de como instruir as crianças, se em Falésia ninguém podia interromper a audição da narração do condenado para se dedicar exclusivamente a qualquer outra atividade. Essa inquietação foi formulada pelo próprio condenado, ao que o ministro retorquiu:

O que lhe peço é que veja a possibilidade de incluir as disciplinas do currículo escolar nas suas histórias. Pode ir ensinando a aritmética com jogos, a geografia com os lugares da história do Língua, a caligrafia já sabemos, enfim, como bem saberá o senhor fazer, mas é essencial uma nação educada. (BL: 194).

O condenado considerou a sugestão dada e passou, enquanto narrava, a ensinar várias disciplinas, entre elas, a história, a geografia, a filosofia, a gramática e a matemática.

[...] entre episódios e episódios da vida do Língua, incluo jogos didáticos para o jardim de infância, introduzo lições de dois mais dois são quatro, quantas mangas restam se comermos duas das cinco que havia, etcétera. E à tarde, enquanto em falesiano narro, ensino as parónimas, os sinónimos, as homógrafas e as homófonas entre palavras. (BL: 203).

Não obstante algumas inovações pedagógicas postas em prática, no sistema de ensino falesiano, subsistem ainda certas práticas antigas, que colocam essa *nova* escola ao nível das restantes escolas dessa província ultramarina. Utilizam os manuais produzidos na Metrópole e, por conseguinte, estudam os conteúdos programados e produzidos pelos colonos portugueses. Em certas disciplinas, aprendem conteúdos desfasados da realidade falesiana. Na disciplina de História continuam ainda a aprender os nomes e os cognomes dos monarcas portugueses e europeus e em Geografia estudam os rios e as estradas de Portugal. Portanto, em termos estritamente metodológicos, as inovações apresentadas são poucas e é ainda um ensino que reproduz o cânone da escola tradicional. Este episódio anedótico ilustra bem esse ensino tradicional:

Agora o quebra-cabeça é a monarquia. Não dá para explicar aos meninos de Falésia o que é a monarquia na nossa língua. Pois o falesiano é uma língua ideográfica e os reis e as rainhas têm todos uns nomes de dois metros que não cabem nos nossos símbolos. Às vezes cabem, mas baralham-nos, pois são repetidamente João, Afonso e Pedro e têm uma afeição por números romanos como doidos por bugigangas. [...] É uma psicose mesmo essa hereditária missão de se acasalarem da Áustria à Espanha, da Hungria à Suécia, de Inglaterra a França, em busca de procriaturas perfeitas para perpetuarem as suas realezas. O que acontece depois é isto: só Filipes há catorze na genealogia dos reis: Filipe, O Santo, Filipe, O Diácono, Filipe, O Árabe, Filipe I, Filipe filho de Henrique I [...]. (BL: 204).

IV. 5. 3. Da linguagem

Do ponto de vista civilizacional, o povo falesiano atingiu, provavelmente, o seu mais elevado grau, na criação de uma sofisticada linguagem (no romance denominado «língua falesiana»), depois de vinte e seis anos de mútuo convívio. Sem poderem perturbar a audição da narração do condenado, os moradores sentiram a necessidade de desenvolverem uma linguagem alternativa que lhes permitisse comunicar entre si “com perícia” e “esbelteza”, enquanto acompanhavam a história do Língua. Esta língua original e única, é assim entusiasticamente descrita pelo narrador/condenado:

Não é uma convenção de surdos-mudos, é uma coisa nova, aqui não há palavras trucas, nem som engasgado, nem pronúncia fantasma, aqui há uma fala de outra índole, uma elocução muito mais evoluída, porque o silêncio desta nova língua nasceu para que todo o mundo pudesse conversar sem dependência de quem tem a palavra. (BL: 138).

Se nessa nova linguagem (ou “língua caluda” como é tratada no romance) os falesianos dispõem de total liberdade de expressão, a mesma situação não se verifica na linguagem verbal oral. A fala é “única e exclusivamente palavra do condenado” (BL: 137). E o próprio se arroga desse privilégio: “É só minha toda a palavra havida e por haver, ninguém pronuncia uma única sílaba um para o outro.” (*ibidem*). O mesmo é dizer que ele possui o monopólio da fala. A sua fala é uma *fala-ação* porque é através desse ato verbal que ele exerce a sua influência sobre os outros moradores de Falésia, levando estes a adotarem uma postura nova nessa nova sociedade de eleitos.

Após vinte e seis anos de convivência numa situação próxima a de aglossia, os moradores de Falésia desenvolveram uma complexa linguagem de código visual. Desde então, tudo passou a ser feito na base dessa linguagem: as tarefas domésticas e os demais trabalhos, o ensino, as conversas quotidianas, as atividades lúdicas e a missa.

O diálogo aqui é o ambiente mais lindo jamais visto na face da Terra: as pessoas falam e tudo o que se vê é uma multitudinária dança indo-japonesa-arabo-andaluza. É um trocolar de dedos, um virar de mãos. E estão simplesmente a dizer tudo. Não é uma convenção de surdos-mudos, é uma coisa nova, aqui não há palavras trucas, nem som engasgado, nem pronúncia fantasma, aqui há uma fala de outra índole, uma elocução muito mais evoluída,

porque o silêncio desta nova língua nasceu para que todo o mundo pudesse conversar sem dependência de quem tem a palavra. (*BL*: 138).

O falesiano não é uma linguagem (ou língua) estática, mas sim em evolução; prova disso são os neologismos que surgiram do contacto entre o falesiano e a língua dos comerciantes sazonais que visitam Falésia em determinadas épocas do ano:

Há imensas palavras que antes não tinham substituto visual, como os cheiros a camomila, a pimenta rosa, a baunilha, a menta, a lavanda, a naftalina, e que agora são todos marcas como os unguentos e as essências. Várias denominações outrora desconhecidas estão agora ao alcance da mão mais inábil. (*BL*: 151-152).

Todos os vocábulos e expressões da antiga linguagem oral, receberam correspondentes visuais na nova linguagem, ou como o próprio narrador entende, na «língua falesiana». Entretanto, se por um lado, essa nova forma de comunicação permite que os moradores desenvolvam, em simultâneo, as suas atividades, enquanto escutam a narração do condenado, por outro lado, é uma linguagem que exclui certas pessoas, como é o caso dos deficientes visuais.

A língua falesiana é uma forma de comunicação que se presta também à comunicação animal. Eis alguns exemplos referidos na obra e que também demonstram a boa relação existente entre os falesianos e os animais domésticos nascidos em Falésia: “Os cães aprenderam com os humanos e, para ladrarem e guardarem o portão, só mexem o rabo e as orelhas; as cabras berram com os joelhos tensos para cima, as vacas mugem com as tetas” (*BL*: 138).

A capacidade inventiva dos falesianos é atestada na criação linguística de um sofisticado código de correspondentes visuais para os antigos antropónimos verbais.

Catarina é referida na nossa língua como o topo do nó do dedo médio direito. (Topo do dedo médio esquerdo com o punho erguido é Santa Catarina, não há confusão.) A dona Cecília é uma vírgula no ar, uma cedilha. Januário, o mais novo dos praças, é a primeira junta do dorso da mão esquerda. Eu, senhor condenado, sou a barbeta sobre o esterno. E assim nos destrinçamos, porque assim fomos e vamos construindo a nossa onomástica. (*BL*: 152).

E para que nenhum ser ficasse sem uma nova denominação na novíssima “língua falesiana”, também para rebatizar as entidades sagradas o povo falesiano aplicou todo o seu engenho e arte: “mas o melhor da nossa língua é quando dizemos Deus. Ninguém aponta para o céu, mas para aquele que está diante dele, o seu interlocutor directo, o homem, o vizinho, o menino, [...] e, às vezes, até mesmo para os animais e plantas” (BL: 153).

O falesiano, essa espécie de “linguagem caluda”, trouxe uma outra vantagem aos seus utentes. Os moradores aprenderam a valorizar o silêncio e, assim, Falésia pôde se tornar um lugar tranquilo e calmo.

IV. 5. 4. Do trabalho

O trabalho é uma atividade essencial em qualquer sociedade humana. É através dela que as pessoas adquirem o seu rendimento é uma das formas dos países e as regiões se desenvolvem. Todas as sociedades humanas têm um sistema laboral adequado às suas próprias realidades e que, por outro lado, reflete as mentalidades coletivas dessas mesmas comunidades.

O sistema laboral também nos ajuda a compreender a própria estruturação social e, por vezes, é ele que organiza a inclusão ou a exclusão de determinados segmentos sociais. Há tarefas que devido ao seu elevado simbolismo, ao seu elevado rendimento, ou à sua grande capacidade de agregação e de influência de massas são muito valorizadas e estão indicadas à elite, enquanto que há outras que, por razões contrárias, são pouco valorizadas e estão indicadas às camadas sociais mais desfavorecidas.

Contudo, a preocupação de M. L. Sousa com uma explicação detalhada do funcionamento e da organização do sistema laboral falesiano é mínima. Em muitas utopias, os autores descrevem a distribuição de tarefas e referem a horas diárias dedicadas aos ofícios profissionais (no caso de *A Utopia* são 6 horas e de *A cidade do Sol* são 4 horas).

Na utopia sousiana, o trabalho não é considerado uma atividade essencial e ele está subordinado à história. “O afazer só existe para entreter a concentração no enredo” (BL: 82). Diz-nos o narrador, que lá “ninguém trabalha só por trabalhar” (*ibidem*). Nesta

observação do narrador, M. L. Sousa, tece implicitamente uma crítica às sociedades contemporâneas, onde como sabemos, existem pessoas que trabalham sem nenhuma paixão e, certas vezes, só o fazem para poderem sobreviver.

Apesar de nessa comunidade utópica “cada um faz o que é mister, se o afazer lhe permite simultaneamente escutar história” (*ibidem*), o trabalho não deixa de ser uma atividade indispensável. Se assim não fosse, como viveriam os moradores de uma vila em crescimento? Como se autossustentariam sem nenhuma produção? Nesse sentido, os moradores de Falésia desenvolveram um sistema laboral assente sobretudo em atividades do setor primário. E assim, nessa sociedade surgiram as seguintes classes profissionais: agricultores, pedreiros, sapateiros, ferreiros, pastores, alfaiates, chapeleiros, cozinheiras, parteiras e carpinteiros.

Para além dessas atividades primárias acima referidas, o crescimento demográfico de Falésia, levou ao surgimento de novas profissões: carteiro, enfermeiro, ouvires, professore, polícia e cientista. E porque a história é o principal evento dessa comunidade, à sua volta nasceram profissões inverosímeis:

[...] plantão da história para a hora dos afazeres urgentes, catador de episódios para situações de pressa, abreviadores de enredos para ausências justificadas, serviços de narradores e tradutores para os novatos estrangeiros, escalas de vigias para noctâmbulos, quadro do pessoal de arquivo mental. (*BL*: 271).

Sendo a estrutura socioeconómica falesiana próxima da do tipo tradicional, a atividade laboral está dividida pelo sexo. Às mulheres cabem as tarefas domésticas (cuidar das crianças, cuidar de casa...) e aos homens as demais tarefas. Ficando no domínio masculino, os trabalhos de maiores prestígios sociais (a segurança, as atividades do setor terciário, a administração...).

Analisando a questão laboral nas utopias modernas, mormente nas utopias ditas feministas, Peter Fitting tece o seguinte comentário:

Thus the valorization of all forms of human activity begins with a fundamental transformation of work itself, from an ‘obligation enforced by poverty and external goals’ (wage labour) to more rewarding and largely self-determining activities. The availability of work according to individual inclinations marks the end of the sexual division of labour in these novels. Moreover, to ensure that individuals can vary tasks according to ability

and inclination, and to balance those inclinations with social needs, these novels propose a variety of work-posting schemes. Disagreeable work is shared more equitably, or in some cases reduced through technology, while in all these worlds there is a reduction in the socially necessary labour each individual must perform. (Fitting, 2010: 148; aspas do autor).

Reconhecemos nessa declaração, alguns elementos que também foram considerados na utopia sousiana, tais como a não imposição laboral, o trabalho vai de encontro às inclinações e preferências dos habitantes, o trabalho é encarado como um complemento e não como o objetivo principal do ser humano. Por isso, compreendemos a afirmação do narrador referente aos trabalhos executados em Falésia. Diz ele que essas tarefas “são meras actividades para nos mantermos despertos e concentrados na história, dizem. O trabalho cá tem a função de um rosário nas mãos de um rezador” (*BL*: 82).

IV. 5. 5. O papel da mulher

Alessa Johns lembra-nos que as mulheres foram muito mal retratadas nas utopias clássicas, porque estas descreviam sociedades comandadas por homens rigorosos e sem sentido de humor (2010: 174). Entretanto, dentro das ideologias utópicas modernas, existe uma corrente desde os anos 70 do século XX, denominada utopia feminista, que reclama por mais liberdade e direitos para as mulheres. E no campo ficcional também várias utopias passaram a atribuir um papel mais preponderante às mulheres, principalmente nas utopias de autoria feminina.

Afastando-se dessas correntes progressistas, está esta utopia de M. L. Sousa que reproduz o modelo social patriarcal. As figuras mais importantes nessa sociedade utópica são as masculinas: o comandante (chefe militar), o governador (chefe político), o ministro (representante do rei) e até o próprio condenado (espécie de líder espiritual). São também estas as únicas personagens retratadas cujas individualidades se destacam do coletivo «povo falesiano». Mesmo não sendo ainda caracterizações psicológicas profundas, são retratos que nos permitem conhecê-los um pouco. As personagens femininas, quando conseguem particularizar-se do genérico «as mulheres», são meros nomes indicados no retrato global feminino. É o caso da personagem Benícia (referida no final da narrativa), mencionada num episódio anedótico da sua vaca que tinha dons medicinais de curar varicela e outras maleitas.

Não obstante o facto de nesta utopia de M. L. Sousa a mulher não ser submissa ao homem, o papel que lhe é atribuído é «doméstico». O mesmo é dizer que na sociedade falesiana as mulheres executam os trabalhos domésticos: “Na verdade, a grande transformação se dá quando as mulheres começam a fincar os seus mundos. Cá estão elas com as suas crias, suas agulhas, seus romãs, suas máquinas de costura, seus descomunais esforços de falarem caladas” (BL: 82). A principal ocupação da mulher é “cozinhar, lavar a loiça, lavar as fraldas, dar banho, desembaraçar o cabelo e pentear” (*ibidem*).

Na comunidade falesiana todas as grandes funções são executadas pelo homem. A figura feminina é uma figura meio apagada. Apesar disso, M. L. Sousa não deixa de reconhecer a importância da mulher na consolidação do projeto utópico falesiano: “Na verdade, a grande transformação se dá quando as mulheres começam a fincar os seus mundos”. (*ibidem*). Todavia, este mundo é um mundo «doméstico».

Um outro traço que caracteriza esta sociedade patriarcal tem a ver com o tipo de união existente entre os homens e as mulheres. Nessa sociedade existe a poligamia masculina, comprovada, por exemplo, nesta passagem:

Só agora entendo e compreendo a razão por que andava Falésia naquela limpeza: deviam vir altas comitivas e ilustres figuras de outros mundos dizer adeus ao Governador. Vejo o séquito dos seus filhos sentados a soluçar, todo o arancel das suas quarenta mulheres legítimas a carpir com as mãos à cabeça, [...]. (BL:274).

O papel em que as mulheres mais se destacam é na preservação dos saberes. As mulheres idosas são consideradas sábias e versadas em muitas matérias, tal é o caso da falecida Felícia que “sabia onde era o lugar de cada coisa antes mesmo de elas terem estado no lugar onde estão, como pedras, árvores, certas ruínas e até lagoas” (BL: 193). Não há dados suficientes no romance que nos permitem fazer um julgamento mais rigoroso, mas pressupomos que antes do início da instrução em Falésia, cabia principalmente às idosas o “trabalho intelectual”. A nos ajudar a reforçar a nossa ideia, está esta consideração feita pelo ministro: “O senhor condenado sabe. Pois a questão é esta: essas cidadãs falesianas não deixaram suas sabedorias com ninguém e isto empobrece uma nação” (*ibidem*).

Em certas sociedades tradicionais, como foi o caso de Cabo Verde, é costume ser da responsabilidade materna a educação e a preparação dos filhos para a vida adulta, na ausência de uma educação formal. Ora, como acima referido, Falesia é também uma sociedade tradicionalista. Nessa fase pré-alfabética, os homens animados nas tarefas de maior emprego físico, descuravam-se de atividades de caráter mais lúdico ou imaginativo (exceção feita ao condenado que, à semelhança das anciãs falesianas, é também um “sábio”).

IV. 5. 6. Da religiosidade

A descrição dos hábitos e das crenças religiosas nesta utopia é ambígua. Por um lado, a religião católica figura-se como a religião «oficial» da comunidade falesiana, celebra-se a missa, os seus representantes participam em atos solenes do «estado», celebra-se o Natal e outras datas religiosas (como é o caso do 1º de novembro, dia de todos os anjos), por outro lado, o povo falesiano também tem rituais pagãos. Um desses rituais acontece quando chove. Sendo um lugar situado numa ilha e num arquipélago de fraca pluviosidade (a chuva cai duas vezes ao ano), a chegada da chuva é celebrada como se de um acontecimento sagrado se tratasse e todo o povo entra em transe, num festejo que mistura o sagrado e o profano.

Por estas e por outras circunstâncias, por consenso geral e veneração, quando temos de dizer água, além do gesto de pedir esmola, articulamos algo como um bocejo de bebé. Dizemo-la. Todo o mundo faz uma pausa no silêncio e emite um som, porque o sagrado pronuncia-se. (BL: 199).

A água que cai do céu “é um elemento fertilizante da terra. Ela é mesmo o sangue da Terra-mãe. Pelo que é sempre um acontecimento feliz” (Veziat, 2010: 172). A chuva desempenha um importante papel nas narrativas romanescas cabo-verdianas e, às vezes, as aproximam do maravilhoso e do fantástico (*ibidem*).

E ainda é possível detetar sinais de religiões e filosofias orientais. Por exemplo, no final da narração da história do Língua, o narrador faz a seguinte afirmação: “Morreu aos 105. Partiu para nunca mais regressar. Finalmente foi para onde a liberdade é absoluta e total e, mesmo em falesiano, se pronuncia Nirvana” (BL: 299). Num outro momento,

referindo-se à instrução praticada em Falésia, menciona o taoísmo: “[...] discutimos a filosofia taoista, que ninguém sabia que se chamava assim, mesmo sendo aqui um modo de vida” (*BL*: 203).

A chegada do padre (a meio da narração) representa a chegada da Igreja Católica à Falésia.

[...] eis que vem acompanhado de um séquito de sacristões, todos carregados dos mais distintos salamaleques de funções: o turíbulo, o genuflexório, o crucifixo, o cálice, a pixide, a pátena, a alva do primeiro diácono, o pálio, o amicto e a estola. [...] Desafortadamente, parece vingança, o padre manda armar o altar diante de mim. (*BL*: 142).

Apesar de haver liberdade religiosa, o narrador/contador de histórias assume-se como uma espécie de guia espiritual da comunidade. Veja-se o ritual diário das pessoas irem, ao alvorecer, saudar o condenado. Por vezes, ele autorretrata-se como um profeta: “Sou dispensário da maior das atenções, sou alvo de todos os olhares, sou motivo de todo um êxodo, sou toda a razão da existência deste povoado no mapa-múndi” (*BL*: 111); ou como um ser que possui poderes extraordinários: “Sei que daqui a pouco serei o único anjo-da-guarda deste lugar” (*BL*: 120).

Deus assume aqui um papel ambíguo. Para os crentes Católicos, Deus é um ser onipotente e onisciente. É venerado e tímido. Contudo, em Falésia, “[...] Deus e homem são a mesma coisa. Para evitar a confusão, cultiva-se a prática da devoção ao outro” (*BL*: 153). Isto é contrário aos preceitos cristãos.

A temática religiosa marca profundamente este romance. São inumeráveis as referências religiosas presentes no livro, tanto nas partes paratextuais³⁵ como no próprio conteúdo romanesco. Nas duas narrativas são frequentemente mencionadas componentes do sagrado. Em termos religiosos, esta ficção romanesca constitui uma espécie de diálogo ecuménico entre diferentes concepções religiosas e metafísicas. Todavia, mesmo numa narrativa utópica como esta tocada por rituais religiosos, a construção da cidade ou da vila utópica dependem somente da excelência das ações humanas. O mesmo é dizer que Deus, embora várias vezes referido na obra, desempenha um papel de figurante.

³⁵ Ver a citação que antecede o 2.º capítulo (p. 17) e a que abre a última parte do romance (p. 301).

IV. 5. 7. Da forma como se governa e das leis

Uma das duas narrativas do romance *BL* retrata uma sociedade escravocrata baseada na exploração humana. Os ideais defendidos nessa sociedade são os do racismo, da violência, da tortura e da coisificação do ser humano. Por isso, a preocupação de M. L. Sousa na apresentação de uma comunidade utópica com valores totalmente diferente dos presentes na sociedade onde o escravo Língua está inserido. Refere Costa Douzinas que atualmente os direitos humanos são muito valorizados e representam a vitória humana contra os princípios da opressão e da dominação (2000: 219) e, de facto, M. L. Sousa quis incluir na sua utopia os princípios da justiça e da dignidade humana, coisas inexistentes nas sociedades escravocratas. “[...] Não pode haver dignidade humana sem o fim da miséria e da necessidade, mas também não pode haver felicidade humana sem o fim de velhas e novas formas de servidão”, afirma Bloch (Bloch, citado em Douzinas, *op. cit.*: 225).

A utopia sousiana contraria a clássica tendência de as cidades ou vilas utópicas serem excessivamente legisladoras, visto que, “a perfeição espacial requer fronteiras, controlo, limites e orientações. Tais limites, embora automaticamente assumidos como necessários para a ordem e o bom governo, implicam a constante ameaça da lei, [...]” (Ashcroft, 2007: 413). Vivendo à margem do resto da colónia portuguesa, a comunidade falesiana não tem leis ou regulamentos estabelecidos para aqueles que escolheram lá viver. Os falesianos não têm uma constituição formada, nem têm um parlamento (nem nada que a isso se assemelhe), para aprovar ou refutar qualquer proposta de lei. Nesse sentido *B.L.* segue a tendência das modernas utopias que são narrativas que não estão excessivamente preocupadas com a ordem (Ferns, 1999: 15). Segundo o mesmo autor, essas utopias modernas:

[...] have created utopian visions which are not so much dreams of order in a world of disorder as dreams of freedom in a world of oppression. Individual freedom and self-fulfilment become the main goals of the more perfect society, rather than the imposition of a static, centralized order, however perfect in theory. (1999: 15-16).

No entanto, essa “proto república”, está dentro de um território colonial português. E esse espaço está sob a jurisdição de um governador-geral enviado pelo monarca

português. Mesmo não constituindo uma ameaça à soberania portuguesa, Falésia não é uma região autónoma para tomar as suas próprias decisões políticas. Embora beneficiem de uma certa liberdade (ou tolerância), em última instância, os seus moradores respondem perante as leis coloniais. Um exemplo claro disso é quando alguns moradores cogitaram sacrificarem-se no lugar do condenado, ao que o comandante respondeu laconicamente: “A lei não permite” (*BL*: 83). A reação contrária dos moradores perante esta lei colonial considerada injusta, demonstra o distanciamento dos falesianos em relação às decisões centrais.

Primeiro o Governador e depois o Ministro, de simples visitas de averiguações, instalam-se definitivamente em Falésia e de lá tentam manter os protocolos político-administrativos. Porém, ambos são também cativados pelo enredo da narração e acabam por abandonar esses protocolos e, apenas, mantêm os poderes simbólicos das suas funções. Humoristicamente, o narrador descreve-nos essa espécie de autoridade simbólica.

O governador governa com uma luva branca, e a luva estira-se no chão como um bebé de coelho e às vezes voa como uma colombina nupcial. Quando a autoridade é chamada a dirimir questões, já temos aqui juízes de toga e cabeleira a espancar o maceto num prato com água para ditar a sentença. (*BL*: 139).

Na utopia de M. L. Sousa as únicas leis que existem são as «leis naturais», que diríamos, nascidas da concórdia e do respeito mútuo entre os moradores de Falésia. As pessoas deixam-se reger pelo princípio de bom senso e de familiaridade. Cada um faz a sua vida decorrer na mais singela simplicidade, enquanto se deleita com a maravilhosa narrativa do condenado. Nessa comunidade livre e pacífica “a vida impôs alegremente o seu estilo e está, ela própria, a surpreender-se na fluidez com que tudo se conjuga”. (*BL*: 110).

Esse sítio afortunado, onde “tudo surgiu sem plano nem acordo [...]” (*BL*: 109), é um lugar que promove a liberdade individual absoluta, por isso, lá “as pessoas se esqueceram das leis, dos impostos, das queixas, dos queixumes, das promoções, das contas, e só se interessam, dia e noite, por simples histórias que um diferido fuzilado vem tecendo” (*BL*: 179). Diz-nos o narrador: “aqui tudo criou as suas próprias regras e as

coisas que nunca foram regradas estão a ganhar as suas medidas de forma mais subterrânea e discreta” (*BL*: 111).

CONCLUSÃO

Desde a publicação da ficção renascentista que inaugura o género «literatura utópica» até à atualidade, diversas foram as configurações e as conceções de sociedades *ideais* ou *perfeitas* descritas nas poéticas e ficções utópicas. Uma vez apresentadas em sentido positivo (eutopia), outras vezes em sentido negativo (distopia) e outras ainda acompanhadas de uma despietosa crítica ao utopismo (anti-utopia). Essa versatilidade estilístico-formal foi essencial para manter, ao longo dos tempos, o interesse das sucessivas gerações de leitores num género outrora injustamente classificado, por certos críticos literários, de má literatura. Sendo certo que existem utopias onde notamos que a pretensão ideológica na apresentação duma alternativa sociopolítica à época coeva do autor, se sobrepõe às preocupações estéticas.

Os novos subgéneros literários categorizados dentro da literatura utópica, a exploração de novos assuntos utópicos e o número crescente de disciplinas e de campos de estudo que nos últimos decénios incorporaram a *utopia* como objeto das suas investigações e pesquisas, provocaram um aprimoramento científico, literário e filosófico desta temática e, consequentemente, uma rápida evolução semântica do termo. Todavia, este avigoramento temático não conseguiu decepar todas as críticas levantadas e todos os preconceitos ainda nutridos por determinados grupos ou seguimentos sociais contra a utopia e contra àqueles que se mostravam (e ainda se mostram) favoráveis às propostas utópicas.

Para evitarmos exposições que nos afastariam do nosso âmbito de estudo ou que provocariam ambiguidades terminológicas, nesta dissertação o tema da utopia foi desenvolvido referente ao género “literatura utópica”, mais especificamente à ficção utópica, porque o objeto de análise escolhido foi uma narrativa romanesca. O romance que, devido às suas particularidades, se foi afirmando como o género mais caro aos literatos que recorrem à ficção para descreverem as suas sociedades alternativas ou utópicas.

Sem podermos considerar que há uma continuada tradição de cultivo do género “literatura utópica” na literatura cabo-verdiana, neste trabalho ficou demonstrado que o romance *Biografia do Língua* (2015), do escritor cabo-verdiano, M. L. Sousa, não é um caso isolado, nas letras cabo-verdianas, duma obra literária que descreve uma sociedade utópica. Embora representados num reduzido *corpus*, essas formulações utópicas cabo-verdianas encontram-se sobretudo presentes nestes três géneros literários: conto, poesia e romance. A poética utópica dos inícios do século XX teve um significativo papel no

processo de singularização da literatura cabo-verdiana ao se alienar da retórica colonial oficial, reescrevendo a origem mitológica de Cabo Verde.

Reforçando uma tendência de abordagem mais ideológica, a crítica e a análise literárias empreendidas nos estudos da produção literária de Cabo Verde poucas referências têm feito à temática da *utopia*. Contudo, no nosso estudo constatámos que, dos escritores modernistas para cá, houve um considerável alargamento temático nas obras literárias de cabo-verdianas. O romance *Biografia do Língua* é um desses casos exemplares. Trata-se de uma narrativa romanesca de configuração pós-colonial, que recorre à ficção para subverter o discurso racista, etnocêntrico e desumano do colonialismo. Por isso, é papel deste narrador sousiano, erguer um outro tipo de discurso. Este mais edificante e assertivo. O próprio condenado afirma logo no início da sua narrativa:

No fundo, era o que [os colonos] queriam que eu fizesse. Pois, com isso, um império do tamanho do Planeta estaria a nascer e, doravante, quem quisesse negociar com os negros da costa, e talvez com todo o Novo Mundo, tinha de pagar pela tradução genética, que seria a única fiável e divina. (BL: 25).

A sua rebeldia levou-o a desobedecer e a se apartar das pretensões do monarca português. Neste romance, M. L. Sousa quis ficcionalmente recriar o percurso de um homem vulgar, que se não fosse esta narrativa e a de M. Barnet, a sua história estaria votada, assim como a de inumeráveis escravos, ao esquecimento. Àquele, põe o seu narrador a sentenciar a seguinte frase: “A história que eu tenho de contar é para salvar o próprio Língua” (BL: 90). Só percebendo as crueldades consentidas num sistema de servidão humana relatadas na narrativa englobante, justificaremos a necessidade de inserir neste romance uma segunda narrativa a descrever uma utopia. Nesta nova sociedade reina a concórdia e a felicidade encontra-se em abundância.

Do estudo feito da literatura cabo-verdiana e da análise do romance *Biografia do Língua*, verificámos que é no livro *Biografia do Língua* onde provavelmente a temática da *utopia* foi melhor trabalhada; tornando-se, assim, nas letras cabo-verdianas, a obra prototípica do género. De facto, entre as produções literárias utópicas dessa literatura, é nesta ficção que as características da utopia mais se mostram evidentes. As distinções recebidas em Portugal também atestam as qualidades estéticas desta obra.

Foi supramencionado que este romance é também uma ficção influenciada por textos canónicos de diferentes culturas e religiões (caso, por exemplo, de contos tradicionais africanos, de textos filosóficos orientais, de contos persa-árabes antigos, de textos bíblicos). Este vigoroso diálogo intertextual estabelecido nesta narrativa ficcional, força o repensar da própria noção «literatura utópica». Uma forma literária devedora da obra de More, mas que há muito já ultrapassou os limites do “mundo” literário ocidental. É nesta alargada aceção que aqui analisámos o romance sousiano.

Biografia do Língua é uma ficção utópica onde se convergem, em proporções desiguais, tantos os mecanismos das utopias clássicas como os das modernas utopias. É de salientar que os da segunda estão em claro predomínio. Os dispositivos modernos evidenciam-se, entre outras coisas, (1) na criatividade como o autor consegue agregar outras formas literárias dentro do género utópico (é o caso do conto tradicional); (2) no desdém que M. L. Sousa mostra pelas leis, regulamentos e outras formas de fiscalização social; (3) na forma despreziosa em propor ao leitor contemporâneo (este muito desconfiado de “soluções políticas”) uma descrição detalhada de um sistema sociopolítico *ideal* ou *perfeito*; (4) pela relevância atribuída aos direitos humanos, à liberdade, à paz interior e ao desapego material, assuntos que muito inquietam o homem contemporâneo; (5) por ser um discurso que pretende reconciliar-se com um problemático legado colonial.

Quanto aos elementos que aproximam esta obra das utopias tradicionais, podemos destacar o seguinte: (1) a vila de Falésia alberga uma sociedade tradicional de perfil patriarcal, onde a figura masculina acaba por ocupar os mais destacados papéis, ficando reservado à mulher as ocupações ditas “domésticas”; (2) as individualidades são abafadas pela coletividade, por isso, quase todas as personagens do romance são nomeadas em função das atividades desenvolvidas e não em seu nome próprio; (3) não são personagens psicologicamente densas; (4) no romance existem duas narrativas (ou dois livros): uma utopia e uma distopia .

No nosso estudo destacámos a educação, a linguagem, o trabalho, a governação e as leis, a formação da “nação” falesiana, o papel da mulher e a religiosidade, porque são os assuntos mais bem delineados nesta narrativa. A sociedade falesiana é uma sociedade *ideal* que está em permanente construção. Ainda os seus cidadãos não se libertaram de todas as contrariedades da vida. Usam a *fantasia* dos contos tradicionais e a alegria para resolverem os vários obstáculos que quotidianamente surgem. É o caso da língua que

inventaram para poderem não interromper a narração do narrador/condenado à morte. Nesta criação evidenciamos o génio dos falesianos.

BIBLIOGRAFIA

1. Ativa:

ALMEIDA, Germano, *O testamento do sr. Napumoceno da Silva Araújo*, 1.^a ed., Mindelo: Ilhéu Editora, 1989.

BARNET, Miguel, *Biografía de un cimarrón*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 2018. Disponível em [<https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/biografia-de-un-cimarron.pdf>].

CARDOSO, Pedro, *Hespéridas: fragmentos de um poema perdido em triste e miserando naufrágio*, Famalicão: Tipografia Minerva, 1930.

DIDIAL, G. T., *O estado impenitente da fragilidade*, Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco, 1989.

GUTA, Mana, *Outras pasárgadas de mim: três histórias de inclusão*, Praia: Casa e Verbo, 2014.

LOPES, José, *Jardim das hespérides*, Praia: ACL Editora, 2016.

SALÚSTIO, Dina, *A louca de Serrano*, 1.^a ed., Mindelo: Spleen Edições, 1998.

SOUSA, Mário Lúcio, *Biografia do Língua*, Lisboa: D. Quixote, 2015.

2. Passiva:

VVAA, *Almanaque de lembranças luso-brasileiro: presença cabo-verdiana 1851-1900*, Jean-Michel Massa e Martine Guillermin Françoise (orgs.), vol. 1, Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2012.

VVAA, *Claridade: revista de arte e letras*, Manuel Ferreira (org.), 2.^a ed., Praia: Instituto Caboverdiano do Livro, 1989.

VVAA, *Poesia negra de expressão portuguesa*, Mário Pinto Andrade, Francisco José Tenreiro (org.), col. «Para a História das literaturas africanas de expressão portuguesa», Manuel Ferreira (dir.), Lisboa: África – literatura, arte e cultura, 1982.

ALMADA, André Álvares, *Tratado Breve dos Rios de Guiné do Cabo Verde*, Porto: Typographia Commercial Portuense, 1841.

ALMADA, José Luís H., «A ficção cabo-verdiana pós-independência: permanência e ruptura», in *Cabo Verde 30 anos de cultura (1975-2005)*, Filinto E. C. e Silva (org.), Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2005, pp. 125-196.

AMADO, Leopoldo, *Guineidade & africanidade: estudos, crónicas, ensaios e outros textos*, Lisboa: Edições Vieira da Silva, 2013.

ASHCROFT, Bill, «Critical utopias», in *Textual Practice*, 21 (3), 2007, pp. 411-431.

_____. Gareth Griffithy and Helen Tiffin, *Key concepts in post-colonial studies*, London-New York: Routledge, 1998.

BRITO, Arminda, «Jose Lopes and the Beginnings of Cape Verdean» in *Literature Cape Verde: language, literature & music*, Portuguese Literary & Cultural Studies 8, Victor J. Mendes (ed.), Massachusetts: Center for Portuguese Studies and Culture University of Massachusetts Dartmouth, 2003, pp. 61-77.

CAMÕES, Luís de, *Obras completas de Luiz Vaz de Camões: I volume, épica & cartas*, (org.) Maria Vitalina L. de Matos, Lisboa: E-Primatur, 2017.

CARVALHO, Alberto, «Sobre a narrativa (conto) cabo-verdiana», in *Navegações*, v. 1, n.º 1, 2008, pp. 7-14.

_____. «Poesia de Pedro Cardoso, mito e imaginário nacionais», in *O ano mágico de 2006, olhares retrospectivos sobre a história e a cultura cabo-verdianas*, José Luís H. Almada (coord.), Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, pp. 383-434.

CHKLOVSKI, V. V., «A construção da novela e do Romance», in *Teoria da literatura II: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Tzvetan Todorov (org.), vol. 2, col. «Signos 16», Lisboa: Edições 70, 1989.

DORNELHA, André, *Descrição da Serra Leoa e dos rios de Guiné do Cabo Verde*, Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar - Centro de Estudos de Cartografia Antiga, 1977.

DOUZINAS, Costa, «Human rights and postmodern utopia», in *Law and critique*, 11, Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2000, pp. 219-240.

DUARTE, Dulce Almada, «A literatura e identidade: uma abordagem sócio-cultural», in *Actas do Simpósio Internacional Sobre Cultura e Literatura Cabo-verdianas*, Tomé Varela da Silva (org.), Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2010, pp. 383-392.

DUTTON, Jacqueline, «‘Non-western’ utopian traditions», in *Utopian Literature*, Claeys Gregory (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 223-258.

EIKHENBAUM, B. M., «Sobre a teoria da prosa», in *Teoria da literatura II: textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Tzvetan Todorov (org.), vol. 2, col. «Signos 16», Lisboa: Edições 70, 1989.

ELLIOTT, Robert C., *The shape of utopia: studies in a literary genre*, Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2013.

ERVEDOSA, Carlos, *Roteiro da Literatura Angolana*, 3.^a ed., Cuba: União dos Escritores Angolanos, 1985.

_____. *A literatura angolana*, 2.^a ed., Lisboa: União das Cidades Capitais de Língua Portuguesa, 2015.

FERNS, Chris, *Narrating utopia: ideology, gender, form in utopian literature*, Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

FERREIRA, Manuel, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa I*, Vol. 6, 1.^a ed., col. «Biblioteca Breve», Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

_____. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*, Vol. 7, 1.^a ed., col. «Biblioteca Breve», Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

_____. «A propósito de duas obras: O Escravo e Contos Singelos, dois autores: José Evaristo de Almeida e Guilherme Dantas, fundadores da ficção cabo-verdiana» in *Actas do Simpósio Internacional Sobre Cultura e Literatura Cabo-verdianas*, Tomé Varela da Silva (org.), Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2010, pp. 247-252.

_____. «O mito hesperitano ou a nostalgia do paraíso perdido», in *Les littératures africaines de langue portugaise, Actes du Colloque International*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1985, pp. 241-250.

FITTING, Peter, «Utopia, dystopia and science fiction», in *Utopian Literature*, (ed.) Claeys Gregory, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 135-153.

_____. «A short history of utopian studies», in *Science fiction Studies*, 107, vol. 36, part 1, march, 2009. Disponível em [\[http://www.depauw.edu/sfs/backissues/107/fitting107.htm\]](http://www.depauw.edu/sfs/backissues/107/fitting107.htm)

FRANÇA, Arnaldo, «O nascimento e reconhecimento de uma literatura em prosa», in *Cabo Verde, insularidade e literatura*, Manuel Veiga (coord.), Paris: KARTHALA, 1998, pp. 115-125.

GOMES, Simone Caputo, *Cabo verde: literatura em chão de cultura*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

HAMILTON, Russell G. G, *Literatura africana, literatura necessária*, Vol. 2, Lisboa: Edições 70, 1984.

_____. «A literatura nos PALOP e a teoria pós-colonial», in *Revista Via Atlântica*, – *Publicação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa*, n.º 3, São Paulo, 1999, pp. 12-22.

HANRAS, Marie-Christine, *Manuel Lopes, um itinerário iniciático*, Praia: Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco, 1995.

JAMESON, Fredric, *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*, New York: Verso, 2005.

JOHNS, Alessa, «Feminism and utopianism», in *Utopian Literature*, (ed.) Claeys Gregory, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 174-199.

LARANJEIRA, Pires, «As literaturas africanas de língua portuguesa: identidade e autonomia», in *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, 1.º sem., 2000, pp. 225-236.

LEITE, Ana Mafalda, *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*, Lisboa: Colibri, 2003.

LEITE, Joaquim Eduardo Bessa da Costa, *A literatura guineense: contribuição para a identidade da nação*, Tese de doutoramento inédita, Universidade de Coimbra, Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Faculdade de Letras, 2014.

LEVITAS, Ruth, *Utopia as Method: the imaginary reconstitution of society*, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

LOPES, Baltasar, «O folclore poético da ilha de S. Tiago», in *Claridade – revista de arte e letras*, n.º 7, dezembro, 1949, pp. 43-51.

LOPES, Rodolfo, «Introdução» in *Timeu-Crítias*, tradução, introdução, notas e índice de Rodolfo Lopes, 1.ª ed., Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011, pp. 10-68.

MANUEL, Frank, Fritzie Manuel, *Utopian thought in the western world*, Massachusetts: 7.ª ed., The Belknap Press of Harvard University Press, 1997.

MASSA, Jean Michel, «Unidade e diversidade na literatura caboverdiana de hoje», in *Actas do Simpósio Internacional Sobre Cultura e Literatura Cabo-verdianas*, Tomé Varela da Silva (org.), Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2010, pp. 149-152.

_____. «Preâmbulo», in *Almanaque de lembranças luso-brasileiro: presença cabo-verdiana 1851-1900*, Jean-Michel Massa e Martine Guillermin Françoise (org.), vol. 1, Praia: Instituto da Biblioteca nacional e do Livro, 2012, pp. 17-35.

MATA, Inocência *Emergência e existência de uma literatura: o caso santomense*, Lisboa: ALAC, 1993.

_____. *Diálogo com as ilhas: sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe*, Lisboa: Colibri, 1998.

_____. «Géneros narrativos nas literaturas africanas em português: entre a tradição africana e o “cânone ocidental”», in *Scripta*, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, 2º sem., 2015, pp. 79-94.

MENDONÇA, Fátima, *Literatura moçambicana: a história e as escritas*, Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

MIGNOLO, Walter, «La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales», in *Gragoatá: Revista do Instituto de Letras*, Niterói, n. 1, 2.º sem., 1996, pp. 7-29.

MOSER, Gerald M., Manuel Ferreira, *Bibliografia das literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

MOTA, Avelino Teixeira da, «Introdução», in *Descrição da Serra Leoa e dos rios de Guiné do Cabo Verde*, André Dornelha, Lisboa: Junta de Investigações Científicas do Ultramar - Centro de Estudos de Cartografia Antiga, 1977, pp. 1-61.

MOYLAN, Tom, *Scraps of untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*, Colorado: Westview Press, 2000.

NASCIMENTO, Luzia G. do, «Voz de prisão: grito de liberdade nacional», in *Les littératures africaines de langue portugaise, Actes du Colloque International*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1985, pp. 277-282.

NETO, Sérgio, «insularidade, idiossincrasias e imaginação: representações de cabo verde no pensamento colonial português», in *Comunidades Imaginadas - Nação e Nacionalismos em África*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, pp. 181-192.

PARRINDER, Patrick, «Utopia and romance», in *Utopian Literature*, (ed.) Claeys Gregory, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 154-173.

PEREIRA, Fernanda Alencar, *Literatura e política: a representação das elites pós-coloniais africanas em Chinua Achebe e Pepetela*, Tese de doutoramento inédita, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, 2012.

PLATÃO, *Timeu-Crítias*, tradução, introdução, notas e índice de Rodolfo Lopes, 1.ª ed., Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011, pp. 10-68.

KOPKE, Diogo, «Introdução», in *Tratado Breve dos Rios de Guiné do Cabo Verde*, André Álvares Almada, Porto: Typographia Commercial Portuense, 1841, pp. I-XIV.

RIÁUSOVA, Helena, «Problema da afinidade tipológica e da identidade nacional (a exemplo dos géneros grandes da narrativa da comunidade zonal das literaturas africanas)», in *Les littératures africaines de langue portugaise, Actes du Colloque International*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1985, pp. 537-544.

RICOEUR, Paul, *Lectures on ideology and utopia*, New York: Columbia University Press, 1986.

RODRIGUES, Ana Salgueiro, «Navegando entre ilhas culturais e disciplinares: uma epistemologia arquipelágica: João Manuel Varela e a instabilidade moderna», in *Diffractions*, no. 2 (January), 1-19.

SAAGE, Richard, «Socio-political utopianism and the demands of 21st century», in *Spaces of utopia: an electronic journal*, 2, 2006, pp. 150-164.

SANTOS, Elsa Rodrigues dos, «A literatura cabo-verdiana: dos primórdios à Geração de 50», in *O ano mágico de 2006, olhares retrospectivos sobre a história e a cultura cabo-verdianas*, (Coord.) José Luís H. Almada, Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2008, pp. 323-367.

SARAIVA, António J., Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a ed., Porto: Porto Editora, 1996.

SARGENT, Lyman Tower, «Colonial and postcolonial utopias», in *Utopian Literature*, (ed.) Claeys Gregory, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 200-222.

_____. «The three faces of utopianism revisited», in *Utopian Studies*, Vol. 5, n.º 1 (1994), pp. 1-37.

SEMEDO, Manuel Brito, *A construção da identidade nacional: análise da imprensa entre 1877 e 1975*, Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2006.

SILVA, Vítor M. de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 6.^a ed., vol. 1, Coimbra: Almedina, 1984.

SUVIN, Darko, *Defined by a hollow: essays on utopia, science fiction and political epistemology*, Bern: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010.

TODOROV, Tzvetan, *Poética da prosa*, col. «Signos 19», Lisboa: Edições 70, 1979.

_____. *Os géneros do discurso*, Lisboa: Edições 70, 1981.

TUTIKIAN, Jane, «Germano Almeida, tradutor de uma nova realidade» in *Veredas* n.º 7, Porto Alegre, 2006, pp.161-175.

VALA, Filipa, *Darwin em Cabo Verde*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

VEIGA, Manuel, «Uma leitura plural do romance *O Escravo*», in *O ano mágico de 2006, olhares retrospectivos sobre a história e a cultura cabo-verdianas*, (coord.) José Luís H. Almada, Praia: Instituto da Biblioteca e do Livro, 2008, pp. 369-381.

VEZIAT, Christian, «A chuva como elemento do maravilhoso», in *Actas do simpósio internacional sobre a cultura e literatura cabo-verdianas*, Tomé Varela da Silva (org.), Praia: Instituto da Biblioteca nacional e do Livro, 2010, pp. 171-178.

VIEIRA, Fátima, «The concept of utopia», in *Utopian Literature*, Claeys Gregory (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 3-27.